

Homenaje
al Profesor

Alberto Darias Príncipe

Homenaje
al profesor
Alberto Darías
Príncipe



Edita

Cabildo de La Gomera

Coordinador,

Jonás Armas Núñez

Autores.

Jonás Armas Núñez

Alfredo J. Morales

Antonio Tejera Gaspar

Carlos Hernández Bento

José Manuel García Iglesias

Rafael López Guzmán

María Luisa Bellido Gant

José Miguel Márquez Zárate

José Miguel Márquez Martínón

Juan M. Monterroso Montero

Pablo Jerez Sabater

Rosario Camacho Martínez

Carlos Rodríguez Morales

Juan Carlos Díaz Lorenzo

María del Mar Lozano Bartolozzi

A. Daniel Montesdeoca García

Cristóbal Belda Navarro

Mireia Freixa

Germán F. García Cabrera

Textos y fotografías

© **De sus autores**

Diseño y maquetación

Viviana Bonillo

Impresión

Litografía Romero

ISBN. 978-84-09-51265-2

Depósito Legal. TF 925-2023

Este libro acabó de imprimirse
el xx de octubre de 2023

SALUDA

La Gomera es cuna de gente brillante. Y el binomio José Aguiar - Alberto Darías Príncipe es un claro ejemplo de ello. Dos figuras relevantes de la cultura y el patrimonio que nacen en una isla que alberga infinidad de historias que resulta necesario contar, bien sea a través del dibujo, como lo hizo Aguiar, o del arte y la arquitectura, como lo hace Darías Príncipe.

El camino de estos dos gomeros ilustres converge en la Cátedra Cultural José Aguiar de la Universidad de La Laguna, de la que Darías Príncipe fue director durante varios años, y con la que además de dar a conocer la figura artística y el legado del pintor, también se divulga e investiga sobre las tradiciones y el patrimonio cultural y natural de La Gomera.

La dilatada trayectoria profesional de Alberto Darías Príncipe le hace merecedor de este homenaje convertido en libro. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, ha dedicado más de 40 años de su vida a la docencia y a la investigación, teniendo siempre en el horizonte sus raíces gomeras, siendo uno de los pioneros en los estudios artísticos y arquitectónicos de nuestra isla.

Su ímpetu y afán por seguir sembrando conocimiento acerca de su tierra natal se ve reflejado en esta obra, en la que Darías Príncipe participa junto a otros 17 autores y autoras de diferentes universidades españolas y otras instituciones de renombre en el ámbito académico, y que juntos han logrado compilar diversos artículos en los que La Gomera y Canarias adquieren la representación que merecen, como territorios ricos y únicos en materia de cultura, historia y patrimonio.

Invito a conocer de cerca este libro, a disfrutarlo, a entenderlo, y a aprender de él, porque tengo la convicción de que los pensamientos construidos y los conocimientos adquiridos que resulten de su lectura nos permitirán agrandar, aún más si cabe, el legado de nuestra isla.

Casimiro Curbelo
Presidente del Cabildo de La Gomera

La trayectoria vital del profesor Alberto Darías Príncipe

Jonás Armas Núñez

Doctor en Historia del Arte.

Codirector de la Cátedra Cultural José Aguiar. ULL.

El arte y la música figuran como constantes en la trayectoria vital de Alberto Darías Príncipe, una se convertiría en su actividad profesional y la otra en su gran pasión. Y eso que tanto su infancia como parte de su adolescencia se desarrollarán en un lugar poco propicio. La Gomera lo vio nacer el 4 de julio de 1945, una isla donde la doble insularidad era en aquellos momentos manifiesta. Pero el entorno familiar que lo acompañó en esos años compensó esas carencias.

Cuando, después de efectuar el bachillerato, que le hizo pasar por Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, llegó a La Laguna para estudiar en su universidad la carrera de Filosofía y Letras contaba con un buen bagaje cultural. Destacó especialmente en materias como historia, literatura y arte, por lo que optó por la especialidad de Geografía e Historia, la que mejor se adaptaba a sus gustos. En 1973, cuando llevaba ya un curso en el departamento de Arte, obtiene la calificación de Sobresaliente con la tesis de grado titulada *Los monumentos artísticos de la isla de La Gomera*, dirigida por D. Jesús Hernández Perera, que se convierte en su maestro y mentor; hecho que supone el inicio de su carrera docente e investigadora.

El recorrido profesional en la Universidad de La Laguna continúa en 1985 con la obtención del doctorado por su trabajo de investigación *Arquitectura de la renovación urbana en las Canarias Occidentales (1874-1931)*, que sería premio extraordinario de doctorado de los cursos 1982-1983 y 1983-1984, publicado bajo el título *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales (1874-1931)* como consecuencia de la concesión del premio Agustín de Bethencourt. A continuación, en 1986 alcanza el puesto de profesor titular y finalmente llega la Cátedra de Historia del Arte en 2001.

Una carrera que se enriquece a cada paso que da porque no se limita al entorno universitario más próximo sino que desde muy pronto se propone establecer relaciones e intercambiar conocimientos con otros profesionales, no solo a nivel nacional sino también internacional. En este sentido, un campo nuevo y muy incentivador se abrió ante sí cuando en 1973 formó parte del Comité organizador del Simposio de Arte en la Calle. Desde ese momento se propuso dos cosas: por un lado acercar a los alum-

nos a figuras relevantes de la Historia del Arte mediante la celebración de ciclos de conferencias especializados en temas concretos y, por otro, fomentar la formación personal con otros colegas mediante la asistencia regular a Congresos celebrados en España y fuera de ella. Así entró en contacto con muchas universidades nacionales como Santiago, Oviedo, Barcelona, Madrid, Zaragoza, Extremadura, Murcia, Valencia, Sevilla, Granada, etc. e igualmente otras tantas fuera del país, como Oporto, Lisboa, Coimbra, Génova, Perugia, Florencia, Nápoles, Sek y la Católica en Santiago de Chile, entre otras.

Pero el Simposio de 1973 sirvió también para que se ocupara de la creación del archivo histórico del COAC (Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias), labor que desempeñó hasta 1983. En el seno de esta institución interviene en las campañas en defensa de la conservación del patrimonio arquitectónico de las islas, así como en los primeros estudios para la delimitación del casco histórico de La laguna.

En esa formación personal muestra especial interés por el arte italiano. Las visitas continuadas a Italia lo llevan a asistir a cursos especializados en Perugia, Siena, Vicenza, Génova y Venecia, donde tiene ocasión de conocer a historiadores de la talla de Giulio Carlo Argan, Lionello Puppi, André Chastel o Renato Cevese. Y por último el gobierno canario le concede una beca para trabajar en los archivos secretos vaticanos.

Como consecuencia de esa labor formativa, se produce al tiempo una situación a la inversa, empieza a ser demandado a participar en distintos ciclos de conferencias, tesis doctorales, seminarios... La participación con la universidad de Oporto da como fruto su ingreso en el CEPES (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), centrándose su labor aquí en el estudio de la influencia de los modelos artísticos portugueses en Canarias.

En la docencia que va paralela a esta actividad recorre todos los tramos que suelen ir unidos a ella. De profesor de clases prácticas a hacer un recorrido por todas las materias que se impartían en la especialidad, a excepción de Arte Antiguo. En este sentido hubo un momento en el que, gracias a su demanda, la Historia de la Música se incorporó a la especialidad, cuando se inició un nuevo plan de estudios, pero el Departamento no contaba con un profesional para impartirla, por lo que el profesor Darías Príncipe se encargó de ella hasta que llegara la persona adecuada. El mismo tenía experiencia como comunicador en esta materia, colaborando con un programa en Radio Nacional (*Concertante*) y como crítico musical en el periódico *El Día* de Santa Cruz de Tenerife.

La antigüedad en el Departamento permitió que perfilara su línea docente, que se centraría en arquitectura moderna y contemporánea. A medida que se modificaban los planes de estudios y se incorporaban nuevas materias tuvo la ocasión de impartir algunas especialmente gratas, como Iconografía, Patrimonio y Arte Canario.

Después de explorar diversos campos, su labor investigadora se centrará especialmente en el Patrimonio histórico-artístico porque, en el fondo todos los trabajos que



empresarios tienen como objetivo final la puesta en valor, la recuperación y la conservación del Patrimonio. En ese proceso otras actividades ayudan, como las memorias y la intervención en restauraciones de edificios, que se inicia con la iglesia de la Asunción de San Sebastián de La Gomera y continúa después con otros templos en Tenerife (La Concepción y San Agustín en la Villa de La Orotava) y El Hierro (Santuario de la Virgen de los Reyes). Participó también en la restauración de edificios civiles como la casa de los Sabandeños en La Laguna, y de varios inmuebles del Barrio de los Hoteles de Santa Cruz de Tenerife. Mención especial tiene la intervención en dos construcciones emblemáticas: la Catedral de La Laguna y el Parlamento de Canarias. En este caso, la aproximación a ellos es más amplia, puesto que comprende la memoria histórico-artística, la restauración y la divulgación a través de una publicación que, en ambos casos, se completó con el inventario de sus respectivos bienes muebles.

La relación con otros profesionales, especialmente arquitectos, a través de las restauraciones y del COAC, lo hacen caer en la cuenta de la necesidad de reivindicar para los historiadores del arte el lugar que les corresponde, equiparable al conjunto de los técnicos que participan en estas labores, algo que claramente no se daba en las Islas.

En 1992, el ministerio de Cultura le encarga los inventarios de bienes muebles de la Iglesia Católica en la Diócesis Nivariense. En esta labor permanece hasta 2006, año que se cerró con las parroquias de la vertiente noreste de La Palma. El trabajo contó con la colaboración de compañeros de profesión, alumnos, profesores en formación y restauradores de bienes muebles. La experiencia adquirida ayudó a la hora de plantear la realización de proyectos de investigación, considerado como de obligado cumplimiento para un profesor universitario. Solo que ahora los temas se diversifican. Canarias siempre estuvo ahí pero se hacía necesario ampliar el campo. La relación de Canarias con Venezuela facilita la elección del primer proyecto: *Arquitectura y urbanismo en Venezuela, de Guzmán Blanco a Gómez*, financiado por la Universidad de La Laguna. Durante un mes llevó a cabo la búsqueda de documentación en el archivo de obras públicas venezolano y en el archivo Bulton. Fruto de ese trabajo fueron algunas publicaciones, entre las que destaca *Las contradicciones en la búsqueda de un estilo nacional venezolano: nacionalismo versus colonialismo*.

La búsqueda de un nuevo tema para investigar lo lleva a Marruecos. Leyendo revistas especializadas de los años 50, tropieza con algunos artículos dedicados a la arquitectura colonial del país magrebí. Este nuevo proyecto, *Recuperación historiográfica de la arquitectura del Protectorado marroquí*, financiado por la Consejería de Educación del gobierno canario, abrirá un campo especialmente productivo. Lógicamente había que dirigirse al Archivo de la Administración en Alcalá de Henares para entrar en contacto con la época colonial elegida y, para su sorpresa, se encuentra con que estaba vetada su consulta. Afortunadamente el Ministerio de Educación lo ocupaba el canario Jerónimo Saavedra, al que le solicita con éxito la posibilidad de acceder a él. Gracias a esa intervención el fondo de Marruecos se pone a disposición de los investigadores. Fruto de esa investigación fueron varias publicaciones como *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanzas en el protectorado español de Marruecos*, compuesta por varios artículos realizados por los miembros del equipo de investigación,

coeditada por la Universidad Carlos III y el BOE. Sobre Marruecos también versará otro proyecto de investigación, como complemento del anterior, bajo el título de *Estética e intencionalidad política: funcionalidad y forma de la arquitectura española en el norte de África*. Mientras trabaja en este último proyecto, visita con frecuencia el país y descubre la importancia que tiene la ruta de las fortificaciones hispanoportuguesas en el noroeste africano, convirtiéndose en tema de su último proyecto de investigación, que solicita al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, bajo el título *Turismo y desarrollo sostenible: las fortificaciones hispano lusas en el Magreb*. Durante su desarrollo tiene la oportunidad de coincidir en un congreso celebrado en Portugal con un equipo de investigación de la Universidad de Guimaraes que trabajaba en el mismo tema, por lo que se establece una muy buena relación entre ambos, de donde surgió entre otras cosas la colaboración con la embajada de España en Túnez para la puesta en función del Castillo de Chikly.

En 2002, el profesor Darías, suficientemente conocido en el ámbito académico por las investigaciones realizadas en torno a Marruecos, es invitado por Icomos España a participar como ponente en la XIII Asamblea General de Icomos Mundial que se celebró en Madrid. El tema expuesto versaba sobre la defensa del ensanche español en la ciudad de Tetuán. A partir de aquí pasará a formar parte de la institución y posteriormente ocupará el puesto de vocal en la directiva. Ya como representante de Icomos España interviene en 2003 en la Asamblea de Icomos Marruecos celebrada en Essauoira y, dos años más tarde, es reclamado por la institución estatal *Tetuán Smirn* para examinar el estado de conservación de la medina de Tetuán (Patrimonio de la Humanidad). La Universidad de Fez y el Instituto Cervantes organizaron un congreso de hispanistas marroquíes y en él participa con la ponencia *Hispanidad y arabidad: El eterno debate durante el Protectorado español a través del fenómeno arquitectónico*.

En 2010 el Gobierno de Canarias crea a nivel autonómico una serie de equipos de investigación que financia. De ahí surgirá PATRIVAL (Patrimonio Cultural Canario), basado en la valoración del Patrimonio, del que el profesor Darías Príncipe será director y coordinador durante el tiempo que estuvo vigente, con el objetivo de promocionar la formación de nuevas áreas de trabajo.

Durante muchos años formó parte de distintos órganos consultivos, como La Comisión mixta Gobierno de Canarias-Iglesia Católica, Comisiones de Patrimonio de los Cabildos de Tenerife y La Gomera, como Ponencia técnica para el Gobierno de Canarias, ... pero sobre todo, como Delegado de los Bienes Culturales y Patrimoniales de la Iglesia Católica, cuyo volumen de bienes corresponde aproximadamente a un 80% del Patrimonio de las Islas. Esa labor no ha sido meramente consultiva, sino que se preocupó también por la difusión de ese patrimonio en publicaciones como *Concordato y Restauración: la restauración de templos en la diócesis de Tenerife 1862-1918*, o los volúmenes de la *Enciclopedia del Patrimonio Histórico Artístico de Canarias* correspondientes a Tenerife, La Gomera y El Hierro. También fue designado miembro de Institutos y Academias, como el Instituto de Estudios Colombinos y el Instituto de Estudios Canarios, y correspondiente en las Academias de San Fernando de Madrid, Santa Isabel de Hungría de Sevilla, San Carlos de Valencia y San Telmo de Málaga.

La presencia de La Gomera es recurrente, de modo que, aunque en momentos parece que se aparta, vuelve siempre a ella. En esa necesaria vinculación a su Isla la dirección de la Cátedra José Aguiar servirá de nexo. A ella se dedicará desde que recibiera ese encargo por parte de la Universidad de La Laguna hasta un año después de su jubilación. En este sentido su aportación a la actividad cultural de la Isla ha sido inestimable.

Dos de sus publicaciones se han convertido en referencia para el estudio de la arquitectura en Canarias, la ya mencionada *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales* y de publicación más reciente *Ciudad, arquitectura y memoria histórica de Santa Cruz de Tenerife 1500-1981*.

Consciente de la importancia de que el patrimonio particular esté al alcance de cualquier persona interesada se propone, a partir de su jubilación, depositar y donar todo lo que como investigador ha conseguido ir recogiendo en sus años de trabajo. De ese modo, el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife alberga el Archivo familiar y personal. Al museo de Historia y Antropología de Tenerife han ido a parar los bienes muebles provenientes de su familia. A la Universidad de La Laguna ha cedido parte de su biblioteca, la dedicada a África. El resto de ella se encuentra ya formando parte de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Al Cabildo Insular de La Gomera le ha donado diversos documentos que atañen a la Isla.

Sirvan estas breves líneas (breves para tan extensa labor profesional) como agradecimiento, reconocimiento y verdadero homenaje a un investigador crucial en la historiografía del Arte en Canarias, desde el aprecio y la humildad de quien ha sido, y es, alumno, discípulo, compañero y amigo. Gracias por tanto, querido profesor.

Jonás Armas Núñez

Anexo.

PUBLICACIONES.

Libros.

Arte e historia en la sede del Parlamento canario. Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1985.

Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales 1874-1931. Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1985.

Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián (historia y evolución). Cabildo Insular de La Gomera. Santa Cruz de Tenerife, 1986.

Arte e historia en la sede del Parlamento canario. 2ª Edición corregida y aumentada. Santa Cruz de Tenerife, 1990.

Arquitectura en Canarias 1780-1931. Centro de Cultura Popular canaria. La Laguna, 1991.

El Casino de Tenerife (1840-1990) (en colaboración con Agustín Guimerá Ravina). Casino de Tenerife. Madrid, 1991.

La Gomera. Espacio, tiempo y forma. Ferry Gomera y Sociedad Mercantil Hispano-noruega. Madrid, 1992.

Santa Cruz de Tenerife en blanco y negro, en el que participa como autor junto a Ulises Martín Hernández y el Dpto. de Historia de la Economía de la Universidad de La Laguna. Tauro Producciones, Madrid, 1993.

Historia de la rada y puerto de San Sebastián de La Gomera 1492-1992, en colaboración con Gloria Díaz Padilla. Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife, Madrid, 1994.

Memorias de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife,

Ediciones Tauro Producciones, Madrid, 1995.

Mar y Ocio en la España Contemporánea: El Real Club Náutico de Tenerife 1902-1994, en colaboración con Agustín Guimerá Ravina. Real Club Náutico de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

Arte, Religión y Sociedad en Canarias: La Catedral de La Laguna. En colaboración con Teresa Purriños Corbella. Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997.

El Cabildo Insular de Tenerife y la actividad artística 1913-1960. En colaboración con Federico Castro Morales. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 1998.

Enciclopedia del Patrimonio Histórico Artístico de Canarias, La Gomera y El Hierro. En colaboración con María Luisa Bellido Gant, Teresa Purriños Corbella y Eugenio Alfonso García de Paredes Pérez. Dirección General de Patrimonio Histórico de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

Gran Enciclopedia del Arte en Canarias. En colaboración con Antonio Tejera Gaspar, José Juan Jiménez González, María del Carmen Fraga González, Margarita Rodríguez González, María de los Reyes Hernández Socorro, Antonio Sebastián Hernández Gutiérrez, Federico Castro Morales, Fernando Castro Borrego, Clementina Calero Ruíz y Eugenio Alfonso García de Paredes Pérez. Centro de la Cultura Popular Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1998.

Enciclopedia del Patrimonio Histórico Artístico de Canarias, Tenerife. En colaboración con Margarita Rodríguez González y Eugenio Alfonso García de

Paredes Pérez. Dirección General de Patrimonio Histórico de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, arquitectura y memoria Histórica 1500-1981. Tomo I. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 2004.

La Arquitectura en Canarias. La Gran Enciclopedia de La Cultura. Centro de la Cultura Popular Canaria. La Laguna, 2004.

Artículos y capítulos de libros.

La iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Candalaria de Chipude, en **Homenaje a Alfonso Trujillo**, tomo I, págs. 262-291. Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1982.

El Hospital de los Desamparados en **Basa** (Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias), número 1, pp. 62 a 64. Santa Cruz de Tenerife, 1983.

Nueva aportación al estudio del Hospital de los Desamparados en **Homenaje a D. Telesforo Bravo**, tomo II, pp. 179-201. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna. Madrid, 1991.

La ermita de San Francisco Javier de Santa Cruz de La Palma en **Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo**, volumen 4, pp. 111-129 (en colaboración con Teresa Purriños Corbella) Universidad de La Laguna, 1990.

Notas para la historia del templo de Valhermoso (en colaboración con Teresa Purriños Corbella), en **Homenaje al profesor Peraza de Ayala**, pp. 659-676. Revista de Historia de Canarias, 1984-1986.

Las Sociedades Constructoras en Canarias en **VI Coloquio de Historia Cana-**

rio-Americana, tomo II, 2ª parte, págs. 627-672 (en colaboración con Teresa Purriños). Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988.

Panorama del Modernismo arquitectónico en Canarias en **V Congreso del C.E.H.A.**, pp. 37-42. Generalitat de Catalunya, 1984.

La arquitectura de la Renovación urbana en Canarias en **Anuario de la Universidad de La Laguna**. Secretariado de Publicaciones de La Universidad de La Laguna, 1986.

Una aportación a la arquitectura canaria decimonónica: el hospital de la Ampuyenta en **II Jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura**, tomo II, pp. 225-266. Cabildos Insulares de Lanzarote y Fuerteventura, 1987.

Aportación de las consignatarias a la arquitectura del novecientos en Santa Cruz de Tenerife, en **El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas**, pp. 247-264. Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.), Málaga-Melilla, 1985.

Las vidrieras de la Catedral de La Laguna en **Cuadernos de Arte e iconografía**, número 4, tomo II, pp. 295-302. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989.

Notas para una biografía en **Cuadernos** (Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y puertos, demarcación de Santa Cruz de Tenerife), número 3, pp. 9-15. Santa Cruz de Tenerife, 1990.

Los lenguajes arquitectónicos: Vallabriga y el eclecticismo en **Cuadernos**, número 3, pp. 25-30. Santa Cruz de Tenerife, 1990.

Obras más representativas de Vallabriga en **Cuadernos**, número 3, pp. 46-55. Santa Cruz de Tenerife, 1990.

Cronologías comparadas en **Cuadernos**, número 3, págs. 56-67. Santa Cruz de Tenerife, 1990.

El eclecticismo, invariante de la arquitectura canaria. Actas del VIII Congreso del C.E.H.A. de 1990, volumen I, pp. 453 a 460. Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1992.

La imagen del aborigen prehispánico en la pintura canaria, en **Actas del III Coloquio de iconografía, Cuadernos de Arte e Iconografía**, número 12, tomo VI, pp. 347-353, Láminas CIX-CXI, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Madrid, segundo semestre de 1993.

Manuel de Oraá y la difusión provincial de los ideales académicos. **Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos**, tomo I, pp. 257-268. Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994.

Las contradicciones en la búsqueda de un estilo nacional venezolano: Nacionalismo versus colonialismo, en **XI Coloquio de historia canario-americana**, tomo III, pp. 687-713, Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

Aspectos de la iconografía de la platanaera en Canarias en **Estudios de Arte Homenaje al Profesor Martín González**, pp. 595-600, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

El pensamiento estético de la Iglesia en el Siglo XIX, (en colaboración con Margarita Rodríguez González), en **V Siglos de Convivencia: Un tiempo para la reflexión ética**, pp 126-136, Centro de Estudios Teológicos, La Laguna, 1998.

Concordato y restauración: La Restauración de Templos en la Diócesis de Tenerife, 1862-1918, (en colaboración con Margarita Rodríguez González), en **Revista Almogaren**, número 18, pp. 97-107, Revista del Centro Teológica de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, Junio de 1996.

Los primeros asentamientos europeos en Canarias, en **Anuario de la Universidad Internacional SEK**, número 1, pp. 69-80, Ediciones Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 1995.

Iconografía Bolivariana en el Panteón de Caracas: La necesidad de un mito, en **Norba**, número XVI, pp. 277-298. Universidad de Extremadura, 1997.

La renovación urbana de una ciudad colonial: Santiago de Chile durante el intendencia de Vicuña Mackena (1872-1875), en **Actas del Congreso Ciudades Históricas Vivas, Ciudades del Pasado: pervivencia y desarrollo**, tomo I, pp. 247-354, Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura, Mérida, 1997.

La evolución iconográfica de la escultura funeraria oficial en Venezuela, en **Anuario de la Universidad Internacional SEK**, nº 3, pp. 131-145, Ediciones de la Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 1997.

Raíces mediterráneas del neobarroco venezolano: Mújica Millán. (En colaboración con Eugenio Alfonso García de Paredes Pérez) en **XI Congreso del C.E.H.A.**, pp. 291-296, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Comunidad Valenciana, Valencia, 1997.

La presencia de Marruecos en la exposición Iberoamericana de Sevilla: Razones de un resurgimiento manipulado, en **Boletín de Arte**, número 19, pp. 231-244, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Málaga, 1998.

Contribución de Juan de Palacios al vocabulario formal de la arquitectura canaria, en **Revista de Historia Canaria**, número 180, pp. 69-79, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 1998.

La presencia política española en el noroeste de África, en **Al-Andalus: Una identidad compartida. Arte, Ideología y Enseñanza en el Protectorado español en Marruecos**, Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1999, pp. 21-30.

El proyecto de unir España y Marruecos a través del estrecho de Gibraltar: entre la obra pública y la utopía, en **Al-Andalus: Una identidad compartida. Arte, Ideología y Enseñanza en el Protectorado español en Marruecos**, Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1999, pp 65-74.

Memoria histórica del templo de San Miguel de Abona, en **I Jornadas de Historia del Sur de Tenerife**, Ayuntamiento de Arona, Arona, 1999, pp. 341-346.

Arquitectura, Urbanismo y Plástica (en colaboración con Eugenio Alfonso García de Paredes Pérez), en **La enciclopedia temática e ilustrada de Canarias**, Centro de la Cultura popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1999, pp. 278-329.

Aportación a la jardinería de Canarias, en **XII Coloquio de Historia Canario-Americana**, Casa de Colon, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

A colonial utopia: A land link across the Gibraltar Straits, en **Prostor**, Architecture and urban planning scientific journal, número 2 (18), volumen 7, 1999. Universidad de Zagreb, Facultad de Arquitectura, Zagreb.

Espacios iconográficos dedicados a la Inmaculada Concepción en los templos de Tenerife, en colaboración con Margarita Rodríguez González, en **El Retablo. Tipología, iconografía y restauración**, Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2003, pp. 69-98. En colaboración con Margarita Rodríguez González.

La administración urbana en el Protectorado español de Marruecos: Marco Histórico y competencias, en **Estudios sobre patrimonio artístico**. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1983, pp. 895-911.

La disposición de los coros en las catedrales canarias, en **Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos**. Universidad de Murcia. Murcia, 2003, pp. 123-140. En colaboración con Margarita Rodríguez González

Iconografía de la Virgen Doliente en Canarias. La Capilla de los Dolores en Icod en Barroco. **Actas do II Congresso Internacional**. Departamento de Ciencias e Técnicas do Patrimonio. Oporto, 2003, pp. 33-46. En colaboración con Margarita Rodríguez González

Tanger 98. Concurso Internacional de Urbanización, en **Quintana**. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 2002, pp. 251 - 265.

Reflexiones sobre algunos portugueses en la arquitectura canaria en Revista da Faculdade de Letras nº 2. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Oporto, 2003, pp. 139-153.

Protectorado de Marruecos: ciudades de nueva creación en Memoria La arquitectura religiosa del siglo XVI en Canarias: propuestas a considerar en Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y UI-

tramar, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2004, pp. 237-263.

Aspectos del urbanismo en La Zona Oriental del Protectorado de Marruecos, en **Artis**. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2003, pp. 69 - 91.

La Eucaristía y los santos, en **Camino de Paz. Mane Nobiscum Dómine**. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2005, pp. 255-263.

Iconografía das ordes relixiosas no Occidente cristián: hábitos, divisas e brasóns, en **Arte benedictina nos camiños de Santiago**. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2006, pp. 21-51.

Bienes Muebles de la Iglesia Católica. Estado de la cuestión en la Diócesis de Tenerife, en **Ars Sacra**, nº 33, Guadalajara, año 2005, pp. 104-107.

Proyecto ruta cultural de las fortificaciones abaluartadas luso - españolas en la costa atlántica de Marruecos, en **P. H. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, nº 60, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla, noviembre de 2006, pp. 80 y 81.

Un ejemplo modélico de urbanismo de la Acción española en el protectorado marroquí: Alcazarquivir, desde las reformas del cónsul De las Cagigas hasta el plan Muguruza, en **Anuario de Estudios Atlánticos**. Patronato de la Casa de Colón, nº 53. Madrid-Las Palmas, 2007, pp. 543-562.

El libro en el siglo XIX: el nuevo concepto de la difusión de masas. Entre el objeto de lujo y la renovación técnica, en **Libros con arte. Arte con libros**. Universidad de Extremadura. Cáceres, 2007, pp. 55-75.

Aspectos de la iconografía canaria en el Medievo en **Patrimonio Cultural**. Comi-

sión Episcopal para el Patrimonio Cultural, 2007, pp. 113-122.

Tetuán: historia y morfología de una ciudad fortificada del norte de África en Ciudades amuralladas. Gobierno de Navarra, 2007, pp. 311-321.

Una posible utopía: la ciudad lineal Ceuta-Tetuán en **Cuadernos de Arte**, Universidad de Granada, 2008, pp. 175-185.

Hispanidad y arabidad: el eterno debate durante el Protectorado español en **La imagen del otro en los escritores y marroquíes en lengua española**, Instituto Cervantes, 2008, pp. 95-108.

La arquitectura como forma mediática de poder en el antiguo Protectorado Español de Marruecos en **La conferencia Internacional de Algeciras de 1906 cien años después**. Fundación Municipal de cultura, 2008, pp. 287-306.

Inventarios y catalogación en Canarias: teoría y realidad en **Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)**. Universidad de Sevilla, 2009, pp. 231-247.

El Estrecho de Gibraltar: ¿frontera o puente? La arquitectura como forma mediática del poder en el antiguo Protectorado español de Marruecos en **Ciudades, culturas y fronteras en un mundo en cambio**. Junta de Andalucía, 2009, pp. 374-382.

Artistas Portugueses en las Islas Canarias en **A Encomenda. O Artistas. A Obra**. CEPESE, 2010, pp. 15-36.

Algunas experiencias de un Barroco periférico: el arte en Canarias en **La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo**. Universidad de Varsovia, 2010, pp. 337-344.

Juan Vicente Gómez y la Arquitectura de su Tiempo: Aportación de Venezue-

la al Lenguaje Neocolonial en Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp. 772-797.

Los Hospitales Canarios durante el Antiguo Régimen en A Misericordia de Vila Real e as Misericordias no Mundo de Expressão Portuguesa. CEPESE, 2011, pp. 25-45.

El fenómeno tardogótico en Canarias. El primer lenguaje arquitectónico extrapeninsular en La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América, Begoña Alonso Ruiz (coord), Editorial Silex, 2011, pp.491-502.

La ruta cultural de las fortificaciones hispano-portuguesas en la costa atlántica marroquí en Quintana. *Revista de Estudios de Historia del Arte*, n.º 11, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 139-148.

Turismo y desarrollo sostenible las fortificaciones hispano-lusas en el Magreb en Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia, actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 202-2017.

El castillo de la isla de Chikly. Una propuesta para el turismo cultural sostenible en Norba. *Revista de Arte*, n.º 32-33, Universidad de Extremadura, 2012-2013, pp. 285-300.

El papel de la iglesia en el desarrollo de los textiles en Canarias el caso de la seda en Anuario de Estudios Atlánticos, n.º 58, casa de Colón-Cabildo de Gran Canaria, 2012, pp. 857-890.

Territorialidad y urbanismo estrategias de la presencia portuguesa en África septentrional en Las artes y la arquitectura del

poder, Víctor Mínguez Cornelles (coord.), Universidad Jaume I, 2013, pp. 1027-1038.

Algunos aspectos formales en el binomio Turismo-Patrimonio perspectiva desde la autenticidad histórica en Estudios de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 301-313.

Arquitectura del Renacimiento en Canarias particularidades de un clasicismo de periferia en El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español, Bononia University Press, 2014, pp. 493-505.

La arquitectura al servicio del poder. La catedral de Tánger como catarsis de las frustraciones coloniales españolas en Anuario de Estudios Atlánticos, n.º 60, casa de Colón-Cabildo de Gran Canaria, 2014, pp. 765-816.

Reflexiones sobre la iglesia de El Salvador de La Matanza en 400 años. Parroquia de El salvador, La Matanza de Acentejo, Jonás Armas Núñez (coord.), Parroquia de El salvador de La Matanza de Acentejo (Tenerife), 2015, pp. 213-224.

El carnaval en Canarias, variedad e interculturalidad en edA, Esempi di Architettura. Dialogue Among Cultures. Carnivals in the world, Servizi Editoriali Integrati, 2016, en colaboración con Jonás Armas Núñez, pp. 327-332.

El Modernismo arquitectónico en las islas Canarias, la ciudad de Santa Cruz de Tenerife como paradigma en cDf International Congress, Universidad de Barcelona, 2017.

Un personaje, una batalla y los milagros que produjeron en Canarias insólita. Bestias, fenómenos y calamidades, Manuel de Paz (coord.), Editorial Herques, 2017, pp. 268-272.

La presencia de Cataluña en la arquitectura de cambio de siglo en Canarias en **cDf International Congress**, en colaboración con Jonás Armas Núñez, Universidad de Barcelona, 2018.

Otras publicaciones.

Catálogo de la Exposición de Arte Sacro en La Gomera, Cabildo Insular de La Gomera, San Sebastián de La Gomera, 1973.

Gumersindo Robayna Lazo, en **25 pintores canarios**, sin paginar, Banco de Santander, Santa Cruz de Tenerife, 1979.

Arquitectura del siglo XX. Primera etapa (1900-1930), en **Historia de Canarias**, tomo III, págs. 330-339. Cupsa edit./Edit. Planeta. Madrid, 1981.

Notas sobre la Villa de los Silos (en colaboración con Teresa Purriños Corbella), Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife. 1982.

El teatro Guimerá en **Arquitectura teatral en España**, (en colaboración con Fernando Martín Rodríguez) págs. 188-191. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid, 1984.

Hautacuperche, en **Héroes Atlánticos**, Catálogo de la exposición del mismo nombre del pintor José Dámaso. Página 107. Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

La Gomera, isla colombina en **Parque Nacional de Garajonay. Patrimonio mundial**, págs. 343-349. ICONA, Madrid, 1990.

Arquitectura española del siglo XIX en **Historia 16. Cuadernos de Arte**. VIII. Grupo 16, Madrid, 1992.

Prólogo del libro **La Imagen de Canarias en La Vanguardia Regional**, Autor: Federico Castro Morales. Centro de la Cultura

Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

Recensión para la revista **Academia**, número 76, del libro **Ciudad y Gestión Privada (M.A.Heredia)**, Málaga, primera mitad del siglo XIX. Autor: Javier Ordóñez Vergara, Madrid, 1993.

La Torre del Conde, ejemplo de construcción medieval en el Archipiélago en **Conservar el Patrimonio**, páginas 10-11, Victor Rodríguez ed., Santa Cruz de Tenerife, 1993.

Catálogo de la Exposición **Juan Pedro López y su Época, un retazo del Arte colonial** (en colaboración con Eugenio Alfonso García de Paredes Pérez), Viceconsejería de Relaciones Institucionales del Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Tenerife, Ayuntamiento de Garachico, Santa Cruz de Tenerife, 1996.

La Torre del Conde, en **Los Símbolos de la Identidad Canaria**, páginas 519 a 523, Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1997.

La ermita de la Virgen de Guadalupe, en **La Virgen Gomera de Guadalupe. Historia de una tradición viva**, pp. 88-93, Cabildo Insular de La Gomera, San Sebastián de La Gomera, 1999.

Tríptico de Santiago el Mayor, en **Santiago. La esperanza**, pp. 616-617, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN.

Los monumentos artísticos de La Gomera. Memoria de Licenciatura. Universidad de La Laguna, 1972. Calificación: sobresaliente. Bajo la dirección de D. Jesús Hernández Luna.

Memorias histórico-artísticas para las restauraciones de la iglesia de la Asunción de San Sebastián de La Gomera, iglesia de la Candelaria de Chipude (La Gomera), Santuario de la Virgen de los Reyes en la Dehesa (El Hierro), iglesia parroquial de Valverde (El Hierro), iglesia matriz de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, Parlamento de Canarias, Catedral de La Laguna, Exconvento del Cristo de Tacoronte, iglesia de San Juan de Abona (Tenerife), Convento de San Agustín de La Orotava (Tenerife), iglesia de La Concepción de La Orotava (Tenerife), Casa del Conde (San Sebastián de La Gomera), Plaza de la Constitución (San Sebastián de La Gomera), Casa de Colón (San Sebastián de La Gomera), iglesia parroquial de San Miguel de Abona (Tenerife).

Informes histórico-artísticos para el avance del Plan General de Ordenación de los municipios de San Sebastián de La Gomera y Valle de Gran Rey, encargados por los respectivos Ayuntamientos.

El Modernismo en el Barrio de Los Hoteles, Colección 500 años de la Fundación de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1991.

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS.

Inventario Artístico de La Gomera, 1982-1984. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, dependiente del Ministerio de Cultura.

Inventario Artístico de La Gomera, 1984. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Miembro del TIEDPLAN - Universidad de

Córdoba. Junta de Andalucía. Universidad de Córdoba. Desde 1992.

Inventario de Bienes Artísticos de la Isla de La Gomera, encargado por el Excmo. Cabildo Insular de La Gomera, 1993 y 1994. Fecha de Concesión: 26-11-1992.

Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica de la Diócesis de Tenerife encomendado por la Dirección general de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura. Categoría: Investigador principal. Fecha de inicio: 12-07-1993. En virtud a estos inventarios, y en diferentes fases cubiertas por varias instituciones oficiales y privadas, se ha trabajado en los siguientes templos y dependencias eclesiásticas: Arciprestazgo de La Gomera (completo), Iglesia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de Tenerife, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, Venerable Orden Tercera Franciscana de Santa Cruz de Tenerife, Catedral de La Laguna, Parroquia de Santo Domingo de Guzmán de La Laguna, Arciprestazgo de La Orotava (completo), Parroquia de Los Remedios de Buenavista del Norte, Parroquia de San Marcos de Icod, Parroquia Santa Úrsula de Adeje, Parroquia de Nuestra Señora de La Luz de Guía de Isora, Parroquia de Santiago de Santiago del Teide, Convento de Monjas Claras de La Laguna y Basílica de Nuestra Señora de Candelaria de Candelaria, Parroquia de San Juan Bautista de Puntallana (La Palma), Parroquia de Montserrat de Los Sauces (La Palma), Ermita de santa Lucía (La Palma) Parroquia de San Andrés (La Palma). Asimismo, significó la supervisión del realizado en la Parroquia de Santa Ana de Candelaria.

Proyecto de investigación subvencionado por la Universidad de La Laguna que lleva por título *La interacción artística Canarias*

Venezuela a través de los indianos. Categoría: Investigador Principal. Duración: 2 años. Fecha de concesión: 02-04-1993.

Catalogación e Inventario de Bienes Muebles de interés histórico-artístico de la isla de Tenerife, encargado por el Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Categoría: Investigador principal. Fecha de concesión: 07-06-1994.

Proyecto de investigación 93/055 subvencionado por el Gobierno de Canarias, bajo el título *Recuperación historiográfica de la arquitectura del protectorado marroquí: la estética del franquismo en el noroeste africano*. Categoría: Investigador principal. Fecha de concesión: 09-11-1994.

Revisión del Inventario del Patrimonio Histórico Inmueble de Tenerife. Ministerio de Cultura. 1996. Certificado mediante la Memoria de Actividad de la Fundación Empresa-Universidad de La Laguna, 1996. Página 17.

Estudio, Clasificación, desescombro, Inventario y Supervisión de las Ruínas de la Iglesia de Buenavista. 1997. Gobierno de Canarias.

Inventario de bienes muebles de interés histórico artístico de la parroquia de San Marcos en Icod de los Vinos. Encargado por la Diócesis de Tenerife. Categoría: Investigador Principal. 1998.

Inventario de bienes muebles de interés histórico artístico de la parroquia de Santo Domingo de La Laguna y del convento de monjas Claras de La Laguna, dentro del programa de prácticas de la Asignatura Patrimonio II de la Universidad de La Laguna, cuyos gastos fueron sufragados por la Diócesis de Tenerife, la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias y el Ayuntamiento de La Laguna. Cursos académicos 1997-1998 y 1998-1999.

Catalogación e inventario de la Biblioteca de la Catedral de La Laguna. Diócesis de Tenerife, 1998.

Director del apartado de bienes muebles del Plan Director para la restauración y conservación de la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria, en Candelaria. Cabildo Insular de Tenerife, 2000.

Proyecto de investigación 1999/081 subvencionado por el Gobierno de Canarias, bajo el título *Estética e Intencionalidad Política: Funcionalidad y Forma de la Arquitectura Española en el Norte de África durante la Dictadura de Primo de Rivera*. Categoría: Investigador principal. Fecha de concesión: 27-07-1999.

Proyecto de investigación encargado por la Revista Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía y subvencionado por el Gobierno de Canarias (Comisariado de Relaciones internacionales, 2007-8: *Fortificaciones abaluartadas Hispano portuguesas en la costa atlántica Marroquí*).

Inventario de Bienes Artísticos del Parlamento de Canarias, encargado por el Parlamento de Canarias, 2008.

PUESTOS PROFESIONALES AL MARGEN DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA.

Consejero Local de Bellas Artes en La Gomera. Ministerio de Educación y Ciencia. 1973-1984.

Vocal por designación del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo en la Comisión Provincial de Urbanismo de Santa Cruz de Tenerife, de 1979 a 1983.

Correspondiente científico de la Investigación Internacional de Espacios Urbanos y Estructura Social del Mediterráneo Medieval. Universidad de Génova.

Delegado Diocesano de Patrimonio Histórico, desde 1995 hasta hoy.

Miembro de la Ponencia Técnica de Arquitectura y Urbanismo de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias, desde 1995

Miembro de Consejo de Patrimonio del Gobierno de Canarias en representación de La Universidad de La Laguna.

ASESORAMIENTO ARTÍSTICO EN CUESTIONES DE ARTE, PATRIMONIO Y ORDENACIÓN URBANA.

Redactor de la Memoria para la declaración del Conjunto de Interés Histórico Artístico de San Sebastián de La Gomera. Nombrado por el Ministerio de Educación y Cultura a solicitud de la Mancomunidad de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife, 1975.

Asesoramiento artístico para la restauración en la iglesia de la Asunción de San Sebastián de La Gomera. Mancomunidad Interinsular de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife, Octubre 1976.

Asesoramiento artístico en la redacción del Plan General de Ordenación del municipio de Valle de Gran Rey (La Gomera). Cabildo Insular de La Gomera, 1979.

Asesoramiento artístico en la redacción del Plan General de Ordenación del municipio de San Sebastián de La Gomera. Cabildo Insular de La Gomera, 1979.

Asesoramiento artístico para la restauración de la Casa de Colón en San Sebastián de La Gomera. Mancomunidad

Interinsular de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife, 1979-81.

Asesoramiento artístico para la restauración de la iglesia de Nuestra Sra. de Candelaria de Chipude (La Gomera). Mancomunidad Interinsular de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife, 1979-81.

Asesoramiento artístico para la restauración del Santuario de Nuestra Señora de los Reyes en la Dehesa (El Hierro). Mancomunidad Interinsular de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife, 1979-81.

Acondicionamiento y mejora del entorno de la Torre del Conde en San Sebastián de La Gomera. Mancomunidad Interinsular de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife, 1980-81.

Miembro del equipo que efectuó la Cata Arqueológica en el entorno de la Torre del Conde de San Sebastián de La Gomera. Mancomunidad de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife. Encargado el 7 de enero de 1980.

Restauración, acondicionamiento y mejora del entorno de la Torre del Conde, 1980. Mancomunidad de Cabildos de Santa Cruz de Tenerife, 1980.

Memoria Histórica para el proyecto de restauración de la Casa del Conde de San Sebastián de La Gomera. Ayuntamiento de San Sebastián de La Gomera, 1980.

Memoria Histórica para el proyecto de restauración de la plaza de la Constitución en San Sebastián de La Gomera. Ayuntamiento de San Sebastián de La Gomera, 1981.

Memoria Histórica para el proyecto de restauración de la Iglesia Parroquial de Valverde. El Hierro.

Asesoramiento artístico para la elaboración del proyecto y restauración de las iglesias de San Agustín y la Concepción

de La Orotava (Tenerife). Encargado por el Arquitecto Director Juan Julio Fernández, 1982-83.

Asesoramiento artístico en la restauración del Parlamento de Canarias. Parlamento de Canarias, 1983.

Asesoramiento artístico en la restauración de la Casa Lercaro. Cabildo Insular de Tenerife, 1984.

Informe al Parlamento de Canarias para la adquisición de Obras de Arte. 1986.

Informe para la restauración de los bienes muebles de interés de la iglesia de la Asunción de San Sebastián de La Gomera. Encargado por la Dirección General de Cultura del Gobierno de Canarias. 1986.

Proyecto de Restauración para la Iglesia de Santo Domingo de Hermigua. Cabildo de La Gomera. 1986.

Asesor Artístico del Ayuntamiento de San Sebastián de La Gomera, 1988.

Dictamen técnico para la Restauración de un Cuadro que preside la parroquia de Valle de Gran Rey en La Gomera. Cabildo Insular de La Gomera. 1988.

Asesoramiento para el amueblamiento de la ermita de San Sebastián en la isla de La Gomera. Cabildo Insular de La Gomera. 1990.

Informe sobre los Bienes Artísticos de la isla del Hierro. Encargado por el Gobierno de Canarias. 1995.

Restauración del Templo de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Cabildo de Tenerife, 1995. Bajo la dirección de José Miguel Márquez Zárata, arquitecto.

Informe sobre Iglesias y ermitas de la isla del Hierro. Encargado por el Gobierno de Canarias. 1996.

PIOT de La Gomera. Sector Bienes Mue-

bles. Cabildo Insular de La Gomera, 1996. P.E.P.R.I. de San Sebastián de La Gomera, 1996.

Informe del Estado de Deterioro y Arquitectura de la Iglesia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de La Palma. Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias. 1997.

Informe para la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias sobre la Restauración de Bienes Muebles de la Asunción de San Sebastián de La Gomera.

Los Carteles de Patrimonio de Canarias, Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias.

Memoria Histórica para el proyecto de restauración de la Catedral de La Laguna. Gobierno de Canarias.

Informe para la restauración del convento del Cristo de los Dolores de Tacoronte. Gobierno de Canarias. 1998.

Informe para la restauración de la Casa de Los Sabanderos, en La Laguna.

Director de Bienes Muebles en el Plan Director de la Restauración de la Basílica de Candelaria. Cabildo Insular de Tenerife, 2000.

Memoria Histórica para la restauración de la Iglesia de San Miguel de Abona. Encargado por el Arquitecto-Director José Francisco Arnau.

Miembro del Consejo Redactor de Las Normas Subsidiarias de La Gomera. Joaquín Jalvo, Arquitecto Director.

Miembro de la Comisión Mixta Comunidad Autónoma de Canarias-Iglesia Católica en Canarias. Desde 1995.

Miembro de la Comisión Insular de Patrimonio Histórico-Artístico del Cabildo de Tenerife. Desde 1995.

Miembro de la Ponencia Técnica de Patrimonio Arquitectónico de la Comisión Regional de Patrimonio Histórico. Desde 15 de junio de 1995 hasta hoy.

Codirector de la restauración del palacio episcopal de La Laguna, con especial dedicación a lo referente a bienes muebles.

Asesor del Presidente del Parlamento de Canarias para la conservación de los bienes muebles de la Institución.

ACTIVIDAD EDITORIAL.

Asesor de Ediciones del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1988-1992. 1992-1996.

Presentación del libro *Los Realejos y la Imagen de Nuestra Señora del Carmen*, de José Javier Hernández García, 1990.

Coordinación de la Enciclopedia del Patrimonio Histórico de Canarias. Dirección General de Patrimonio. 1994.

Coordinación de la Gran Enciclopedia de Historia del Arte en Canarias. Centro de la Cultura Popular Canario. 1998.

Miembro del consejo redactor de la *Encyclopedia of Garden and landscape History*, Chicago Botanic Garden, Fitzroy Dearborn Publisher, Chicago, U.S.A. 1999.

Miembro de The International Board of PROSTOR, Architecture and Urban Planning Scientific Journal. 1999.

ESTANCIAS EN CENTROS EXTRANJEROS.

Università italiana per stranieri di Perugia. Curso de Lengua italiana. 1977.

Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci di Perugia. Historia del Arte y restauración. 1978.

Università italiana per stranieri di Perugia. Cultura italiana. 1980-1981.

Dirección y Organización didáctica del Curso de Urbanística de la Facultad de Génova. Director: Paolo Stringa. 1983-1984. 1984-1985.

Dirección y Organización didáctica del Curso de Urbanística Medieval del ámbito Mediterráneo de la Facultad de Génova. Director: Paolo Stringa. 1983-1984. 1984-1985.

Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza. Arquitectura de Andrea Palladio. 1984.

Pensionado de la Academia Española de Roma. 1987.

Universidad S.E.K. de Santiago de Chile, como profesor invitado, impartiendo el curso: Arte español del S. XIX. 8 de agosto/12 de septiembre de 1995.

Universidad Alfonso el Magnánimo de Nápoles como profesor invitado al curso de doctorado de arquitectura *Formas y Manera de la arquitectura del siglo XX*. Director del Curso Prof, Benedetto Gravagnuolo. Director de la Escuela Superior de Arquitectura.

PERTENENCIA A ACADEMIAS U OTRAS INSTITUCIONES CULTURALES.

Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Miembro de la Comisión Permanente de Canarias del 5º Centenario. Cabildo Insular de La Gomera, Instituto de Estudios Colombinos de La Gomera.

Miembro de la Societè Internationale de la Science Horticole.

Miembro de número del Instituto de Estudios Canarios (C.E.C.E.L.).

Miembro del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.

Miembro del Instituto de Estudios Colombinos de La Gomera.

Vicepresidente del Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz.

Miembro del Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

Miembro numerario de la Academia Canaria de Ciencias de la Navegación.

PERTENENCIA A COMISIONES OFICIALES Y DIRECTIVAS DE INSTITUCIONES CULTURALES.

Miembro de la Junta Directiva del C.E.H.A. (Comité Español de Historia del Arte) desde 1992 hasta 1996.

Jurado del Concurso para la elaboración del Logotipo de la Comisión del V Centenario, Gobierno de Canarias.

Miembro del Tribunal Calificador de pruebas de Evaluación Final de la Escuela Oficial de Turismo de Canarias, 1991.

Miembro de la Comisión de Convalidaciones. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de La Laguna, 1988.

Consejero del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1992.

Miembro del Tribunal Calificador de la Escuela Oficial de Turismo de Canarias, 1992.

Vicepresidente de la sección de Arte Contemporáneo en el IX Congreso Nacional del C.E.H.A., celebrado en León en 1992.

Miembro permanente del Tribunal de Pruebas de Aptitud para acceso de la Universidad. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1993.

Miembro permanente del Tribunal de Pruebas de Aptitud para acceso de la Universidad. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1994.

Jurado para las Solicitudes de Subvención a la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias, 1994.

Evaluador de la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP), 1999-2005.

Miembro de ICOMOS España en cuya directiva nacional fue miembro entre el 2002 y 2004.

Miembro honorario de ICOMOS México desde el 2002.

Representante de Icomos España en la Asamblea de Icomos Marruecos celebrada en Essaouira . Mayo de 2003.

Representante de Icomos España en la reunión celebrada con la institución estatal *Tetuán Smirn*, para revisar el estado de la Medina como Patrimonio de la Humanidad. Abril de 2005.

PERTENENCIA A JURADOS CULTURALES.

Miembro del Jurado de los Premios Canarias 1988. Presidencia del Gobierno de Canarias.

Miembro del Jurado de los Premios Canarias 1989. Presidencia del Gobierno de Canarias.

Miembro del Jurado de los Premios Canarias 1990. Presidencia del Gobierno de Canarias.

Miembro del Jurado de los Premios Canarias 1991. Presidencia del Gobierno de Canarias.

Miembro del Jurado de los Premios Canarias 1992. Presidencia del Gobierno de Canarias.

Miembro del Jurado del Premio de Investigación Viera y Clavijo del Cabildo de Gran Canaria, 1997.

Miembro del Jurado del Premio de Investigación Viera y Clavijo del Cabildo de Gran Canaria, 1998.

PREMIOS CONCEDIDOS.

Premio, modalidad de Arte, Villa de San Sebastián. San Sebastián de La Gomera. 1977.

Premio Extraordinario de Doctorado. Universidad de La Laguna. 1983.

Premio Extraordinario de Doctorado. Universidad de La Laguna. 1984.

Premio de Investigación Elías Serra Rafols. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. 1984.

Premio de Investigación Agustín de Bethencourt. Caja General de Ahorros de Canarias. 1984.

Premio Cabildo Insular de La Gomera. 1985.

ÍNDICE

27.

José Aguiar.

Retratos canarios

Jonás Armas Núñez

44.

**Obras de Vermondo Resta
en el Castillo de San Jorge de Sevilla**

Alfredo J. Morales

57.

**La revolución alimentaria de España y
América: Una cultura de ida y vuelta**

Antonio Tejera Gaspar

69.

**El hundimiento de *La Mouche* en
la playa de Vallehermoso según las
fuentes anglofrancesas**

Carlos Hernández Bento

80.

**La serie de los Apóstoles en las
Catedrales de Salamanca y sus
fuentes**

José Manuel García Iglesias

91.

**Latinoamérica en las exposiciones
Norteamericanas. Propuestas
Neoárabes**

Rafael López Guzmán

103.

**Estrategias y vínculos culturales entre
España y Latinoamérica (1910-1960)**

María Luisa Bellido Gant

114.

**Catedral Nuestra Señora
de Los Remedios.**

**Composición y síntesis
evolutiva del trazado de
sus fábricas**

José Miguel Márquez Zárate

José Miguel Márquez Martínón

131.

Siento, luego existo.

**Una aproximación a las
relaciones cuerpo y arte
a través de la**

Exposición *Corpos Presentes*

Juan M. Monterroso Montero

146.

La memoria derrumbada.

Acercamiento al primitivo

Templo parroquial de

La Encarnación

de Hermigua (La Gomera)

Pablo Jerez Sabater

156.

Exequias en Madrid y Roma de

María Isabel de Braganza,

Reina de España

Rosario Camacho Martínez

169.

Aclaraciones sobre Cristóbal

Hernández de Quintana:

su casa en La Laguna y

una pintura perdida y hallada

Carlos Rodríguez Morales

180.

La esencia vital del arquitecto

Alvar Aalto (1898-1976)

Juan Carlos Díaz Lorenzo

201.

**Tratamiento arquitectónico
del espacio litúrgico en una
iglesia cacereña posmoderna.**

**La parroquia de Nuestra
Señora de Guadalupe**

María del Mar Lozano Bartolozzi

215.

**Néstor o del paraíso fingido,
el plátano como recurso estético**

A. Daniel Montesdeoca García

225.

**El taller de un escultor,
lo que dibuja el anhelo**

Cristóbal Belda Navarro

244.

**Un paraninfo universitario,
proyecto de reválida de Antoni Gaudí**

Mireia Freixa

256.

**De los hermanos Dávila Quintero
y su legado artístico en el templo
de la Asunción de San Sebastián
de La Gomera. Nuevos datos y
propuestas de catalogación.**

Germán F. García Cabrera

José Aguiar.

Retratos canarios

Jonás Armas Núñez

Doctor en Historia del Arte.

Codirector de la Cátedra Cultural José Aguiar. ULL.

Introducción

José Aguiar es, sin lugar a dudas, uno de los mejores retratistas canarios de todos los tiempos. Su preciosismo técnico y su habilidad para la captación psicológica llevaron a que retratase a personalidades de la época, dentro y fuera de las Islas, del nivel de Miguel de Unamuno o Francisco Franco.

Lo cierto es que las obras de José Aguiar siempre tuvieron un carácter retratístico, aunque no pretendiesen un reconocimiento veraz de los representados. Los personajes de sus obras cuentan con un tratamiento del rostro cercano al retrato, donde los sentimientos y la familiaridad afloran. Esto se subraya en el caso de sus primeras obras, en las que los protagonistas, los elementos fundamentales de la composición, son sus propios paisanos, inmersos en el paisaje de La Gomera, caso de *Comadres de Pueblo*, *la Romería de San Juan*, *Gomeros* o *Figuras de Pueblo*. Se trata de obras realizadas en su isla, cuyos rostros se plasman en los lienzos, especialmente la de los vecinos de Agulo, y cuya intención era que fuesen vistos en Madrid, capital de la nación y lugar donde quería ser reconocido como artista. Así pues, las caras de sus paisanos fueron la carta de presentación de uno de los más laureados creadores canarios del siglo XX¹.

Al mismo tiempo el retrato es visto como un reto. La facultad para captar psicológicamente a un personaje, junto a la técnica necesaria para captar el parecido era, en la época, una muestra de la maestría de un pintor, uno de los géneros más difíciles de realizar.

¹ *Comadres de Pueblo* fue rechazada de la Exposición Nacional de 1920. En 1924 presentó una obra de gran formato, *Romería de San Juan*. Volvió a intentarlo con *Gomeros* y *Figuras de Pueblo* en 1926, con la que obtuvo la Tercera Medalla. En todos los lienzos se muestran sus paisanos en su contexto natural, las mujeres enlutadas, los campesinos con su ropa de trabajo, sus tradiciones, etc; pero siempre con rostros reconocibles de los vecinos y conocidos que posaron para el pintor. Obra de esta misma época, pero que no participó en los salones madrileños es *La Promesa*, de 1925, pero que mantiene las características aquí expresadas.

Y esta habilidad, con la que contó este pintor fue utilizada desde muy joven como modo de plasmar a aquellas personas del pasado a las que admiraba, y a los contemporáneos a los que quería mostrar gratitud.

Aguiar fue, como muchos otros, un artista marcado por su contexto y por el círculo en el que supo moverse. Nacido en una familia humilde pudo estudiar en Madrid y en Florencia, relacionarse con las altas capas de la sociedad, y acabar recibiendo el aplauso de sus contemporáneos por su labor artística, a la que dedicó su vida, siendo no solo un creador sino también un teórico. Y ello en el convulso siglo XX español, pasando la infancia en unas Islas marcadas por las crisis económicas y el caciquismo, la juventud en un Madrid de cambio de ideas, y al acabar su formación hubo de trabajar, e intentar despuntar, en una España que se reinventaba tras una sangrienta guerra civil. Todo esto se trasluce en los retratos que hizo, la experimentación, la evolución, la maestría de sus distintas épocas, pero también el origen humilde, su contexto y su círculo. Si bien este artículo pretende abarcar solo las obras creadas para ser expuestas en el archipiélago canario, sus obras resultan más que definitorias de la historia íntima y personal del pintor José Aguiar y García.

Los Retratos de historia

Durante los años en estudio José Aguiar llevó a cabo algunos retratos que titulo aquí como retratos de historia, pues se trata de recreaciones de personajes históricos canarios. Son dos lo que se han podido catalogar, y en ambos casos se trata de canarios del siglo XIX.

El primero de ellos es una obra de juventud, una de sus primeros lienzos, creado en 1919, el del insigne gomero, natural de San Sebastián, Antonio José Ruíz de Padrón, quien fue clérigo y político, y representó a las Islas Canarias en las Cortes Españolas de 1812. Padre de la Constitución, apoyó la abolición de la Inquisición y luchó, junto a otros canarios, por la creación de la actual Universidad de La Laguna. El retrato se conserva en el Salón de Plenos del Cabildo Insular de La Gomera.

El clérigo, que viste sotana, manteo y teja se muestra de cuerpo entero de tres cuartos, pero mira al espectador directamente. El tratamiento del rostro y de las manos y ropajes es exhaustivo, mostrando una gran captación psicológica. Recrea un hombre templado, de rostro preocupado y mirada inteligente y dulce, pero de serio semblante. En cambio el fondo se desdibuja para resaltar al personaje en el centro de la composición. El cielo recuerda al sfumato de Da Vinci, y la vegetación, donde se reconocen accidentes geográficos de la isla de La Gomera como los roques de Agando, se crea con pinceladas cortas y rápidas cercanas al impresionismo.

La realización de esta obra tiene que ver con el profundo respeto y admiración de un joven Aguiar quien, viviendo en La Gomera debió de verse reflejado en la figura de su paisano. Como él quiso dar el salto más allá de las Islas y hacer grandes, desde la capital española, sus islas.

Similar es la idea que debió rondar la cabeza del pintor al plasmar en un lienzo el rostro del inmortal canario, padre de la literatura en lengua castellana contemporánea, Benito Pérez Galdós. Es este otro canario que triunfó fuera del Archipiélago y fue admirado por sus conciudadanos desde la distancia. Es una obra muy posterior, fechada en 1930.

El lienzo se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, y se centra en el rostro ajado de un Pérez Galdós mayor, del que solo es visible el busto, mientras el fondo y los ropajes son apenas manchas de color oscuro, al más tradicional estilo de Zuloaga, del que solo sobresale un pálido color pastel de la corbata enmarcada en una parda chaqueta.

Retratos de amistad, reflejos del agradecimiento

Mucho más interesantes resultan los retratos a sus paisanos contemporáneos, donde demostró en muchos casos no solo su maestría, sino su estela personal y su agradecimiento a aquellos que ayudaron a auparlo en el mundo del arte.

El primero de ellos es el retrato de Leoncio Bento Casanova (1853-1937), creado también en 1919, cuando el pintor contaba 24 años. Fue este uno de los principales protagonistas de la historia de La Gomera, indispensable para conocer la de la misma durante la finalización del siglo XIX y primera mitad del XX. Desde su residencia en Agulo trató de impulsar mejoras sociales y económicas en la Isla. La relación con Aguiar fue estrecha. El pintor también residía en esa localidad, y tuvo amistad con los Bento de su edad, junto a los Darias, la otra gran familia insular, que veraneaban juntos en este municipio del norte². De alguna manera Leoncio Bento debió de ayudar al joven artista, ya sea en la infancia o adolescencia, además de la relación de amistad que lo unía a la familia, motivo por el que Aguiar decidió retratar al patriarca.



Fotografía del autor. Retrato de D. Leoncio Bento Casanova (1919). Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.

² Los Darias eran invitados a veranear en Agulo por D. Ramón Bento. A su vez, estos estudiaron el bachillerato en La Laguna (Tenerife) junto a Aguiar. Véase ARMAS NÚÑEZ (2017). pp.103-104.

El retrato, que aúna las características de las obras españolas de principios del siglo muestra a un hombre mayor elegantemente vestido, reflejando así su posición social, que nos mira mientras está sentado en un sillón colocado a la izquierda de la composición y delante de un cortinaje. Su cuerpo nos desplaza hacia la derecha donde se abre un Patio que muestra el antiguo cementerio local y al fondo la población de Agulo. Los colores del primer plano son vivos y brillantes, la captación psicológica y el tratamiento del rostro maravillosos, muestra del conocimiento directo del retratado. El fondo toma colores más fríos y diluidos que crean una atmósfera ligera. Este, su primer retrato, es indicativo ya del gran reconocimiento que habrá de tener a posteriori como retratista³.

Singulares resultan los retratos hechos a sus amistades, entre los que destacan los de Faustino Martín Albertos (1896-1952) y Enrique Marrero Regalado (1897-1956), quienes formaron parte de un grupo de compañeros de juventud. De edades similares, la hermandad debió forjarse en el instituto. Son conocidas las reuniones en el estudio Marrero Regalado de los tres, junto al también artista Francisco Borges Salas⁴. La imagen de su amigo Enrique fue plasmada el año de la defunción de este. Reputado arquitecto, es representado como tal, con mono de trabajo azul, sentado, pero desplazado a su izquierda, con una mano sujetando un compás y la otra apoyada en una cabeza clásica de mármol. A la derecha destaca el arranque de lo que parece ser una columna toscana, mientras el fondo refleja un cielo gris que contrasta con el azul del mar y un roque en el mismo. Se ha querido ver en el compás una referencia a la masonería, institución que compartieron el artista y el arquitecto en su juventud.

Para representar a su amigo Martín Albertos opta por el modelo de Leoncio Bento. El retratado en un sillón en el lado izquierdo, mientras que a la derecha se abre un cuidado jardín con fuente clásica⁵. Faustino fue un abogado tinerfeño que tuvo un importantísimo papel en el arte insular. Bajo su presidencia del Real Casino de Tenerife se erigió su nuevo edificio, obra del arquitecto grancanario Miguel Martín Fernández de la Torre. Su amor por las Bellas Artes le llevó a encargar obras a los más afamados artistas canarios, como fue Néstor, hermano del citado arquitecto, o de sus amigos, contando así con esculturas y dibujos de Francisco Borges Salas y un espléndido mural de José Aguiar. Este óleo debió de crearse en la década de los treinta de la pasada centuria, años de la presidencia de Martín Albertos (1928-1936), y en los que este contrató a su amigo Aguiar para la obra comentada del Real Casino. Por ello, esta una obra de amistad y agradecimiento.

Pero estos no fueron los primeros retratos que este hizo de estos amigos, pues se sabe que en 1919 realizó uno de cada uno de ellos, alabados por la crítica, durante la estancia tinerfeña que llevó a cabo por la exposición colectiva en la que participó en el Ateneo tinerfeño⁶. Desgraciadamente no se tiene constancia de la existencia, hoy día, de ambas obras.

3 El lienzo sigue perteneciendo a la familia del retratado. Debo agradecer la ayuda prestada a Doña Pilar Díaz Cabrera, viuda de Don Fernando Alba Carrillo, y a su hija, Doña Beatriz Alba Díaz.

4 ARMAS NÚÑEZ (En prensa).

5 El retrato, tras haber sido donado por sus descendientes el año 2000, forma parte del patrimonio del Real Casino de Tenerife, institución a la que debo agradecer sus atenciones para con este trabajo.

6 TRARCA (1919).



Fotografía del autor. Retrato de D. Faustino Martín Albertos (c. 1930). Real Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

Otras representaciones de los amigos de la época son las realizadas en carboncillo sobre papel, los retratos de Filiberto Darías Veguero (1902-1980) y Álvaro Fariña (1897-1972). La representación de Filiberto, hecha en 1925, es una obra llena de sentimiento que muestra a un busto de tres cuartos de un joven vestido con chaqueta y corbata que porta gafas. La relación con este fue de estrecha amistad, siendo el cómplice de los veranos de infancia. Esta fraternidad entre ambos se mantuvo en el tiempo, como demuestran las constantes cartas del artista a la familia Darías⁷.

Con Álvaro Fariña, pintor tacorontero, debió de unirle no solo la edad, sino el interés por el arte. De este se conocen dos retratos al carboncillo, uno de colección particular y otro en los fondos del Cabildo Insular de Tenerife. Ambos son obras de juventud. El conservado en la institución tinerfeña es un busto con sombrero dibujado en los últimos años de la década de los diez. El artista se detiene en el rostro, cuidado y trabajado, mientras el sombrero, la pajarita y la chaqueta están abocetadas. El de colección particular es de mayor calidad. Tan solo se representa la cabeza, de tres cuartos, con gafas. Es de gran detallismo y una impresionante percepción de su carácter. Está dedicado al retratado: *A Alvaro Fariña // J Aguiar // 29-III-922*.

⁷ Las mismas forman actualmente parte del Archivo Darías Príncipe, que se custodia en el Archivo Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Debo agradecer la información a Alberto Darías Príncipe.



Fotografía del autor. Retrato de D. Álvaro Fariña (1922). Colección Rafael Padrón, Santa Cruz de Tenerife.

Aguiar y Fariña fueron compañeros de aventuras, aunque sus visiones del arte fueron diferentes, tomaron diferentes caminos y tuvieron dispares éxitos a posteriori. Ambos expusieron en el Ateneo de Tenerife en mayo de 1918, siendo su primera exposición, en este caso colectiva⁸. Debió ser en esa época en la que realizó el primer retrato.

La plasmación de los rostros de Fariña y Filiberto Darías a carboncillo en papel lleva a pensar que los retratos de Martín Albertos y Marrero Regalado pudieron ser también de este estilo. La prensa no dio noticias sobre la técnica empleada ni las medidas, y las fechas de las cuatro obras están próximas en el tiempo. A ello se une que los retratos desaparecidos fueron realizados en un tiempo breve, durante su estancia tinerfeña por la exposición de 1919.

Relacionados con el agradecimiento de forma indirecta son dos retratos femeninos, los de Isabel Veguero Negrín, viuda de Darías, y de María Nieves Beautell Meléndez.

⁸ “La exposición del Ateneo” en Gaceta de Tenerife, 20 de mayo de 1919. p.1.

La primera de ella era una empresaria de la isla de La Gomera (1879-1955), que se hizo cargo de las empresas familiares a la muerte de su esposo, Filiberto Darías Jerez. Logró el respeto de la sociedad insular, y tuvo en sus manos gran parte de la economía y la política de la Isla durante la primera mitad del pasado siglo. Como ya se ha comentado, sus hijos, especialmente Filiberto, mantuvieron una estrecha amistad con José Aguiar. Los otros dos, Antonio y Alberto, llegaron a ejercer la presidencia del Cabildo de La Gomera, desde la cual ayudaron al pintor concediéndole la beca que le permitió estudiar en Madrid e Italia⁹. La amistad juvenil y la gratitud constante de Aguiar son patentes en las cartas enviadas durante años a los Darías, así como dibujos y fotos de sus obras e incluso felicitaciones navideñas. Es por ello por lo que en 1957 envía a la Isla el retrato de la difunta madre de sus amigos, quien había fallecido en diciembre de 1955. El mismo se hizo a través de fotografía, tal y como él mismo explica:

Sr. Dn. Filiberto Darías.

Mi querido amigo: Te mando, por fin el retrato póstumo de tu madre. He puesto el mayor interés (con tiempo, con bastante tiempo) en hacer un retrato noble. Me he atenido a una de las fotos que me la mejor aunque no la más reciente.¹⁰

Doña Isabel se muestra sentada, y como en la fotografía que sirvió de modelo, no se muestran sus piernas. Su pincelada es suelta, pastosa, y el rostro muy trabajado. Se aprecia el profundo conocimiento que el artista tenía de la dama, que fue personificada aquí con carácter, más del que se muestra en la mentada fotografía. Es una obra de un maestro experimentado, que sabe crear un cuerpo con anchas pinceladas y manchas de color, haciéndonos centrarnos en el rostro y el carácter de la representada.

El de María Nieves Beautell se realizó en la década de los treinta. Estuvo casada con Antonio Lara Zárate, ministro de Hacienda, Justicia y Obras Públicas durante la II República, entre 1933 y 1936. Pero antes de eso ejerció abogado en su ciudad natal, Santa Cruz de Tenerife, alcanzando gran prestigio. Fue a este a quien recurrió Aguiar cuando el Cabildo de La Gomera se negó a pagarle el segundo año de beca fuera de la Isla¹¹. Las gestiones con los Darías no fueron suficientes, al no estar ellos en ese momento al frente de la institución, y el miedo a quedar desvalido en Madrid encontraron la solución en Lara Zárate, quien lo asesoró para el Cabildo mantuviese los pagos al artista en la

⁹ Véase ARMAS NÚÑEZ (2017).

¹⁰ Carta de José Aguiar a Filiberto Darías. Fechada en Madrid el 21 de junio de 1957. Archivo Darías Veguero (depositado en el AHPSTF).

La misma carta indica que el cuadro llegaría en una caja vía Barcelona a Tenerife por la agencia Murillo. En la misma iría el retrato de Domingo Mendoza para el Cabildo de La Gomera (el hermano de este estuvo en su taller con anterioridad para ver la obra sin terminar), y un boceto para el presbítero de la Basílica de Candelaria que debe ser entregado en La Laguna al señor obispo. En cuanto a los precios dice que el retrato del presidente del Cabildo de La Gomera es de 20.000 pesetas, y que el de la viuda de Darías lo pondría en 15.000, *pero vosotros siempre podréis hacer conmigo lo que os plazca. Estos no son mis precios; pero mi deseo es actuar con la mayor delicadeza en este asunto.*

¹¹ El Cabildo le concedió una beca de dos años por valor de 6.000 pesetas para estudiar en el extranjero. Aguiar pasó algo más de un año en Florencia, pero decidió terminar el segundo año en Madrid, motivo por el cual el Cabildo se planteó la conveniencia de seguir con la beca o no. Lara Zárate alegó que el lugar designado era una mera conveniencia y que no era motivo para no hacer efectiva la beca.



Fotografía del autor. Retrato de D^a. Nieves Beutell Meléndez (c.1930). Colección particular, Tacoronte.

capital española¹². Aguiar quedó profundamente agradecido, por lo que debió de regalar este retrato de su mujer al que fue su salvador. Uno de los motivos que refuerzan la idea del regalo es que el artista reutilizó el lienzo. Si bien en la parte visible se muestra un elegante retrato, a Doña Nieves ladeada, de vestido azul delante de una ventana abierta con fondo nebuloso, que contrasta con el cortinaje de la derecha; en la parte posterior se halla una obra inacabada de lo que parece ser unas bañistas, un cuerpo de mujer desnudo sentado con las piernas cruzadas y rostro inacabado, y el que debía ser el de una tumbada al que apenas trabajó parte de la cara.

Aguiar quiso agradar con este retrato, que muestra el interés por mostrar sus mejores dotes artísticas. El detallismo del rostro y las manos, la belleza de las carnaciones, etc. hacen de esta una obra con la que Aguiar quiso agradar y agradecer a su defensor.

Otro de los conocidos que posaron para los pinceles de Aguiar fue Antonio Lecuona Hardisson (1892-1976), ingeniero de obras públicas, quien obtuvo los cargos de Presidente del Cabildo de Tenerife, Presidente de la Mancomunidad Interinsular de Santa Cruz de Tenerife, y Procurador a Cortes. Les unía el amor por las Bellas Artes, siendo reconocido Lecuona como un buen pianista. Como tal fue el director de la academia de música del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, institución baluarte

¹² A pesar de ello Aguiar no recibió el dinero de la segunda anualidad del Cabildo de La Gomera.

del apoyo a los artistas insulares de la primera mitad de la centuria, en la que expuso Aguiar. Fue académico de la Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, y correspondiente de la de San Fernando de Madrid, a la que también perteneció José Aguiar. El impulso a la música se vio reflejado en la creación del conservatorio tinerfeño, bajo su presidencia del Cabildo, institución de la que fue director.

Y es en esta faceta en la que lo representa el artista, un hombre maduro elegantemente vestido (con traje gris y corbata roja) que nos mira directamente, sentado delante de un piano que se abre diagonalmente a la izquierda. El óleo, fechado en la década de los cincuenta lleva la dedicatoria *A Antonio Lecuona // José Aguiar*.

Intelectual al que apreció, como el resto de sus paisanos, fue Benito Pérez Armas, uno de los principales escritores canarios de finales de la decimonónica centuria y primer tercio de la siguiente, de obras tendentes al regionalismo de tintes costumbristas; a quien plasmó en un lienzo en el año 1928. En la exposición del Círculo de Bellas Artes de ese año Aguiar presentó 46 obras, de las que 9 fueron retratos. Junto a Pérez Armas colgaron de las paredes de la institución cultural santacruzera los de Miguel de Unamuno, Olga Aguilar de Vandewalle (de la que se comentará más adelante), el ya mencionado de Ruíz de Padrón, de las señoritas Rodríguez Figueroa, retrato en gris, un autorretrato firmado en 1921 (conservado en el Cabildo Insular de La Gomera), retrato de su mujer, y el del poeta Pinto de la Rosa¹³. Desgraciadamente no podemos saber a quien representada el “retrato en gris”, y no han podido ser localizados los de las señoritas Rodríguez Figueroa y de Pedro Pinto de la Rosa.

Las representaciones de las personalidades fueron aplaudidas por los críticos locales, como demuestra la crítica periodística publica en Gaceta de Tenerife en junio de 1928:

*En sus retratos quiere dar la sensación, con mágica destreza y finura de pincel, que el personaje que tiene delante y ha trasladado al lienzo vive realmente en la imagen. Ello nos lo demuestran los de Miguel de Unamuno, Benito Pérez Armas y Pinto de la Rosa.*¹⁴

Pérez Armas (1871-1937) destaca sobre un fondo nuboso de tonos blanquecinos y azules, que hacen resaltar su figura al portar traje y corbata negra, el mismo color de su cabello y la pasta de sus gafas, y camisa blanca. De mirada directa y ademán reposado, sostiene un cigarrillo en su mano derecha. Solo se observa su mitad superior, el resto debería reposar en una silla, de la que se insinúa su espalda a la derecha de la composición, a juego con una pequeña esquina de cortinaje sobre este. Don Benito, ladeado hacia nuestra izquierda, gira la cabeza para mirarnos casi directamente. Bajo las nubes un paisaje por identificar¹⁵. En su rostro puede traslucirse el carácter de un intelectual y

13 “La exposición de Aguiar, Impresiones de un paisano” en *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de junio de 1928, p.2; “Los artistas canarios. Una exposición del notable pintor José Aguiar” en *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de junio de 1928; “Exposición de Aguiar” en *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de junio de 1928, p.1.

14 “Exposición de Aguiar” en *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de junio de 1928, p.1.

15 Desgraciadamente este cuadro no ha podido ser observado directamente. Solo se conoce por haber sido

político, de los que podría utilizarse la expresión, *de raza*, que ocupó grandes puestos gubernamentales, sociales y culturales del Archipiélago. Y todo ello gracias al conocimiento directo que el pintor tuvo de él.

Conocida es la amistad de Aguiar con el escritor conejero, a pesar de que sus visiones políticas de la convulsa España de la primera mitad del siglo XX fueron antagónicas. Pérez Armas era un liberal monárquico, perteneciente a los conocidos como *albistas*, que militó en Asamblea Tinerfeña, mientras Aguiar en estas décadas era un pensador de izquierdas cercano al republicanismo. Ello no fue óbice para que se forjase una amistad entre ellos, basada en la intelectualidad y en la proximidad a los mismos círculos culturales, especialmente de la isla de Tenerife.

Pareja cercana al pintor es la del matrimonio de Manuel Arteaga Alba y Elvira Suárez de Mendoza. Si bien sus retratos se hicieron con años de diferencia (1961 el de ella y 1966 el de él). Él, notario de profesión, ejerció en San Sebastián de La Gomera y Santa Cruz de Tenerife, lugares frecuentados por el pintor, a quien les unía a su vez Ángel Aguiar García, notario de Madrid y hermano del artista, moviéndose en los mismos círculos culturales de ambas islas.

Ambos se muestran sentados, como la mayoría de las obras de este apartado, centrándose en la mitad superior del cuerpo de los retratados, lo que ayuda a subrayar los rostros y a hacer más estrecha la relación con el espectador y las miradas de los retratados. Estas son cercanas, lo que demuestra la complicidad con el artista, a pesar de los años de diferencia, Aguiar debió de pensar en que formasen un conjunto, por la posición de ambos. Ella se gira (de tres cuartos) hacia la izquierda, mientras él lo hace hacia la derecha. Doña Elvira porta abanico en sus manos y un llamativo collar de perlas que hace juego con los pendientes y la pulsera en su muñeca. El fondo es neutro para resaltar el traje oscuro de la retratada. Él también viste traje oscuro con chaleco y corbata. El fondo muestra una estantería a la derecha con numerosos ejemplares del mismo lomo, solo que uno lleva escrito *ARTEAGA*. Probablemente Aguiar quisiese retratar al mismo como notario, mostrando los tomos de sus protocolos.

Retratos de fama

Son estos los lienzos menos interesantes para este artículo, pues son solo el reflejo de la alta consideración en la que lo tuvieron sus paisanos, que vieron en él la mejor opción para mostrar su imagen a los demás. Se trata de retratos de miembros de la alta sociedad canaria, que quisieron posar para el reconocido como el mejor artista canario para esta función, el laureado gomero. Aún así, estas no son obras impersonales ni carentes de relación con el pintor. Al haber fijado su residencia en la península desde la década de los treinta, la realización de estos trabajos debe estar siempre unido a algún tipo de relación entre Aguiar y el peticionario de la obra artística. La alta sociedad canaria del siglo XX era bien conocida, basada en no muchas familias, y muy relacionada entre

la imagen de portada de la publicación GUIMERÁ PERAZA, M. (1985) *Benito Pérez Galdós (1871-1937)*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

ella, en la que supo moverse, y ser reconocido como retratista, además de paisajista y creador de bodegones.

Desde los años veinte la fama del pintor de La Gomera crece exponencialmente. Su vida transcurre ya entre Canarias y Madrid. 1926 es un año triunfal para el pintor, que ha logrado un premio, una tercera medalla, en la Exposición Nacional. Un año más tarde realiza una exposición en solitario en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, donde reunió retratos ya conocidos (Ruiz de Padrón, Leoncio Bento y Pérez Galdós), con el que parece ser su primer retrato femenino, el de Olga Aguilar de Vandewalle, y primer encargo de la burguesía insular¹⁶. La composición muestra a una dama elegantemente vestida de vaporoso traje, y un fondo lagunero de gris cielo. Cuenta con el interés de ser una obra de cuerpo entero, en el que la representada se ha recreado a tamaño real. La única obra, junto a la ya explicada de Ruíz de Padrón, que no la muestra sentada, y por tanto el único retrato real hecho en Canarias de cuerpo entero.

Las medallas recibidas en península y el éxito de las exposiciones tinerfeñas de 1927 y 1928, así como el respaldo del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, convirtieron al pintor en un referente para la burguesía insular.

El último año de estancia insular, 1930, realiza el lienzo de Roberto Aguiar García. Nuevo retrato sedente de un elegante hombre de negocios de traje y corbata que luce un anillo con sello en su mano derecha, de tres cuartos, que mira fijamente, y tras él un cortinaje azul¹⁷.

Los siguientes retratos conocidos son de tres décadas más tarde. De 1960 es el de Manuel Cruz Delgado, importante empresario tinerfeño, delegado de Trasmediterránea en la isla y director de la consignataria Aucona y la aseguradora La Unión y el Fénix¹⁸.

Lo muestra sentado, de traje y corbata, y como el anterior, con las manos entrelazadas. De altiva mirada, se halla delante de un gran ventanal que se abre entre finos cortinajes. El lienzo se completa, amplía, con el paisaje tras el retratado, donde el cielo ocupa la mitad superior y el mar y la ciudad de Santa Cruz, con su puerto, la inferior; en clara referencia a las responsabilidades del representado.

El otro es el retrato de la joven Mercedes Guimerá Bonnet (1969). Con peinado de época (bob), una joven de tres cuartos nos mira, deja caer sus brazos y sostiene la mano derecha sobre la izquierda en su regazo. El traje, de asillas, blanco estampado, de vuelo. El rostro es el gran protagonista. El fondo superior es de un azul de escasos matices, y el inferior de tonos marrones formados por anchas pinceladas. El traje y su estampado es una unión de manchas blancas en las que se inscriben lametazos en azul, amarillo,

16 "Círculo de Bellas Artes" en *La Prensa*, 7 de junio de 1927, p.1.

17 Si bien parece ser un retrato de encargo, la coincidencia de apellidos, y el que en los años setenta del pasado siglo perteneciese a la familia García Cabrera, hace posible que el retratado hubiese tenido relación directa con José Aguiar. Véase CRESPO DE LAS CASAS, C.M. (1975). p. 30.

18 GONAR, H. "Rumbo a Buenos Aires" en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de octubre de 2020.

verde y rojo, predominando este. Todo es rápido y espontáneo, salvo las carnaciones y el rostro, de gran captación psicológica. Obra que ejemplifica la maestría de un pintor experimentado.

Retratos institucionales

Las obras de este apartado son el reflejo de la alta consideración en la que sus paisanos, y las instituciones de estos, tuvieron de José Aguiar. Debe recordarse que fue un pintor conocido como retratista fuera de las fronteras insulares, realizando retratos para la alta burguesía y la nobleza peninsular, pero también institucional. Alabados fueron el retrato de Miguel de Unamuno como rector de la universidad salmantina (1936) o los del Jefe del Estado, Francisco Franco (1939 y 1942)¹⁹.

Ya se ha comentado que Aguiar envió un retrato de Domingo Mendoza Ascanio (1903-1956), junto al de Isabel Veguero Negrín, encargado por el Cabildo de La Gomera, y que debieron recibir de manos de la familia Darías. Se trata de una petición del cabildo insular en agradecimiento al que fue su presidente, tras su fallecimiento, arribando a la isla el año 1957, y con un valor de 20.000 pesetas. El mismo se pintó en el estudio del pintor, en Pozuelo de Alarcón, donde se desplazó el hermano del retratado para llevar a cabo un seguimiento²⁰.

La obra es de una gran sencillez. Cortinaje rojo de fondo para resaltar un hombre encorbatado que mira de tres cuartos a un lateral. Está sentado, aunque a penas se muestra una ínfima parte del respaldo. En la esquina superior izquierda se visibiliza parte de un mapa de la isla colombina, mientras en bajo las manos del retratado, en una mesa, se ven los bordes de unos documentos azules con trazos blancos, en clara referencia a los planos constructivos.

Si la realización es sencilla, la simbología es muy interesante, clara e insinuante a la vez, al mostrarse escasa y en los bordes. El plano de la isla de La Gomera para aquel que la gobernó durante 17 años. Los planos en clara referencia a la principal labor de este, la mejora de las infraestructuras insulares, especialmente las hidráulicas, siendo bajo su mandato cuando se creó el nuevo puerto de su capital, el principal de la Isla.

Siete años antes, 1950, creó Aguiar el retrato de dos de las personalidades más importantes de la historia insular de la posguerra, el obispo de la diócesis tinerfeña, Domingo Pérez Cáceres (1892-1961), y el Capitán General de Canarias, Francisco García-Es-

19 Conocidos son los retratos del Conde de Casas Rojas, el General Dutra (presidente de Brasil) o el general Pablo Martín.

El retrato de Unamuno se encuentra desaparecido, mientras los citados de Francisco Franco pertenecen al Ayuntamiento de Salamanca y al Museo Reina Sofía. De ese pintó otras versiones para diversas instituciones, como el que se encuentra en los depósitos del Cabildo de Tenerife.

20 Carta de José Aguiar a Filiberto Darías. Fechada en Madrid el 21 de junio de 1957. Archivo Darías Veguero (depositado en el AHPSTF).

El encargo debió realizarse siendo presidente accidental del Cabildo de La Gomera Antonio Pérez Méndez. El hermano de Domingo Mendoza Ascanio, Hernado, ocuparía ese puesto al poco de arribar el retrato, en en julio de 1957. Véase MACÍA ARMAS (2008).

cámez Iniesta (1893-1951), el primero para el obispado, y el segundo para el cabildo tinerfeño²¹.

Al contrario del retrato anterior, en estos el pintor se ha basado en la representación estricta de la función que ambos realizaron. Sendas personas fueron bien conocidas, admiradas y queridas por la población canaria. Sus vidas se cruzaron, colaborando juntos para mejorar las condiciones de vida de los canarios, especialmente las sociales y económicas (ayudas, creación de viviendas sociales, de nuevos barrios, empleos, centros sanitarios, etc.). Pérez Cáceres conocía bien la isla, pues era natural de Güímar (Tenerife), y se desvió por mejorar la situación de sus paisanos durante la posguerra desde su nombramiento como obispo en 1947. Encontró un gran apoyo en el todopoderoso Capitán General del Mando de Canarias (1943-1951), quien durante el Mando Económico, supo rodearse de personas como el prelado que le ayudasen a mejorar las islas bajo autoridad.

Ambos eran personas bien conocidas por Aguiar, lo que se refleja en sus rostros. Sereno el del General, vivo e inteligente el de obispo. En el primero el fondo es una desdibujado y abstracto paisaje en tonos grises superiores y tonos marrones, verdes y rojos inferiores. Así García-Escámez, de pie, en clara actitud castrense, apoya sus manos en el sable que descansa en un suelo que no se ha representado. Viste uniforme del Ejército de Tierra, faja a la cintura como muestra de su cargo de Capitán General, y una banda que desde su hombro derecho (blanca-roja-blanca de la Orden de San Hermenegildo) se une a la anterior en la cintura. Porta varias medallas en el pecho, en la que destaca la de Gran Cruz de la Orden Civil de Beneficencia²².

El prelado era aún más directo. El fondo era una mancha gris más oscura en los bordes y más clara en torno al cuerpo de Pérez Cáceres. Lo plasmó con sotana negra, un color que sirve de fondo, se elemento para subrayar la capa magna y el fajín rojo, colores propios del prelado. Este era un rojo cálido extremadamente vivo, que servía para conducir al espectador al rostro de Pérez Cáceres. Sobre su pecho, y a modo de adorno, una gran cruz pectoral, y en su mano el anillo, elementos definidores de su dignidad.

Había en la obra un cierto carácter expresionista, introducido por el uso de la gruesa pincelada, que creó plegados textiles naturales y voluminosos. Y a pesar de ello, la fuerza de la obra estaba en la captación psicológica, que llevaba al espectador a devolver la mirada al obispo, por encima de la utilización de la luz o de los colores y las texturas.

Era, quizás, el más impresionante de los retratos de este estudio, por lo directo de su representación y por el elevado logro en la plasmación del carácter e inquietudes del retratado, a quien conocía bien por ser comitente habitual; uno de sus apoyos.

21 El retrato de García-Escámez puede contemplarse en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife, propiedad del Cabildo Insular. Este establecimiento hotelero se construyó gracias al Mando Económico del citado General para impulsar la economía local, inaugurándose en 1950.

El de Domingo Pérez Cáceres colgaba de las paredes del Palacio Episcopal de San Cristóbal de La Laguna, y desapareció en el incendio que asoló el inmueble en 2006. Véase ARMAS NÚÑEZ (2004).

22 Se le concedió también la de Orden Civil de África y la Gran Cruz del Mérito Militar con distintivo Blanco. Es significativo que haya querido representarse destacando la cruz civil, por su labor benéfica, frente a las otras militares.



Fotografía del autor. Autorretrato de José Aguiar (c. 1935), anverso y reverso. Colección Rafael Padrón, Santa Cruz de Tenerife.

Este no fue el único retrato del prelado, pues su rostro quedó inmortalizado en el mural de la cabecera de la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria, patrona del archipiélago canario, y cuya construcción fue posible al empuje de este obispo. Esta obra (1959), que circunda la hornacina donde se muestra la citada virgen, muestra en su centro y parte superior la representación del cielo rodeado de ángeles. Es en su base donde Aguiar recreó al pueblo canario a la izquierda y la comunidad de frailes dominicos a la derecha, y entre ellos, de rodillas con mitra y de perfil, Domingo Pérez Cáceres. Aunque su retrato no estaba pensado desde un primer momento, el autor decidió incluir como agradecimiento al bienhechor de la construcción²³.

Autorretratos

Aunque este estudio se basa en la imagen que José Aguiar hizo de sus paisanos canarios, la plasmación que tuvo de estos en sus retratos, es necesario hacer aquí una mención, si bien somera, a sus autorretratos.

Aguiar siempre consideró la retratística como un medio de perfección. La capacidad de representar fielmente, y de incluir una certera captación psicológica eran la muestra de la maestría lograda por un magistral pintor. En este sentido se utilizó como modelo, para así

²³ Véase ARMAS NÚÑEZ (2017), pp. 111-113.

poder mejorar su propia técnica, Son sus autorretratos, no solo un reflejo de sí mismo, como ya habían hecho numerosos artistas antes de él, sino una forma de experimentación.

Ejemplo de ello son sus cuatro retratos conservados en Canarias. El primero, obra de juventud (1924), que cuelga en las paredes del Palacio del Cabildo de La Gomera, es una creación de pequeño formato (a penas 28 x 28 cm.), lo que redundaba en la idea de la experimentación. Pero la maestría del joven es tal que no solo interpreta a la perfección su rostro, sino que somos capaces de apreciar su carácter, fuerte, impetuoso, con unos ojos llenos de viveza e interés por ser uno de los grandes maestros españoles en el mundo artístico.

De gran interés resulta el conservado en colección particular, pues se trata de una representación doble, que puede datarse en los años 30²⁴. Si bien el retrato procede, originariamente, de una colección peninsular, en la actualidad forma parte de otra tinerfeña. Aguiar, como en diversas ocasiones, reaprovechó el lienzo. En el anverso, sobre un fondo de tonos azulados tendentes a la oscuridad, resalta el rostro de Aguiar y la parte superior de una camisa marrón. Este refleja un hombre de unos treinta años, de pelo negro, mirada fija y viva, que se nos clava al ladearse un poco hacia el espectador (hacia su derecha), que porta gafas de cristales redondos y un fino y escaso bigote. En el lateral derecho se insinúa el borde de un lienzo, donde se inserta la firma del artista, que ha querido ser visto así en el momento de creación de una obra pictórica. El reverso es una obra sin terminar, y por ello los colores son más vivos y puros (azules, rojos y verdes). La postura es la misma, si bien la mirada es más relajada, tal vez porque en este autorretrato no está creando, no tiene porqué haber concentración. Se pinta con el mismo bigote y gafas, pero resalta, sobre todo, el sombrero blanco sobre su cabeza, que se corta al finalizar el lienzo en su zona superior.

Esta obra tiene un gran interés, pues es quizá de las mejores interpretaciones que Aguiar hizo de sí mismo, además de ser una traducción, un experimento propio del artista, de como quería ser visto por el público.

Los otros dos lienzos son obras de madurez que se custodian en instituciones tinerfeñas. No se basan ya solo en el rostro, sino que amplían la visión al torso completo. Ambos se hallan en Tenerife y parecen pertenecer a los años 50. Estos, si bien no dejan de ser de experimentación, pues nunca la abandonó a lo largo de su vida, tienen otro objetivo primordial, el mostrarse como quería que lo vieran. En ambos, se nos muestra como pintor en el acto de crear. El del Cabildo de Tenerife es directo, está fechado en 1954, y la luz se concentra en su rostro. Un lienzo se insinúa a la derecha y porta una paleta, que no se muestra completa, bajo este. El fondo es irregular, creado con largas y anchas pinceladas en los que sobresale el verde, el blanco y el negro. El custodiado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, algo posterior, redundaba y amplía esta idea. La paleta es más visible, en su mano izquierda, y el pincel en la derecha. El fondo, es un lienzo indefinido, la obra en la que está trabajando. En ambos la mirada es serena, la del pintor orgulloso de su labor, y de los logros obtenidos en ellos, incluso se vislumbra cierto cansancio.

24 Debo agradecer al profesor Rafael Padrón el interés mostrado hacia esta publicación, fruto de su amor por el arte y su aprecio por José Aguiar, y el que me haya permitido que su obra sea publicada en la misma.

Conclusión

José Aguiar fue uno de los principales retratistas canarios, y el más reconocido por la alta sociedad insular del siglo XX, a pesar de que este acabó instalándose en la península desde la década de los treinta; hecho este que privó al archipiélago canario de una mayor producción.

Al principio el retrato fue para él un ejemplo de la pericia a la que se debía aspirar, y por ello llegó a trabajar en sí mismo. Y este interés se mantuvo constante en su producción hasta sus últimos años.

Su empeño estuvo en la captación del rostro, en sus rasgos y en su psicología, y es por ello por lo que en sus obras primó la sencillez compositiva, mostrándose como un artista clásico que bebe de los que le antecedieron. De los 21 retratos aquí señalados, 14 de ellos muestran a sus representados sentados, generalmente en elegantes sillones y con cortinajes que forman o enmarcan los fondos. Solo escapan de ellos los de Marrero Regalado y Guimerá Bonnet. El resto o son poco más que cabezas, como el de Pérez Galdós o los tres dibujos a carboncillos reseñados (los dos retratos de su amigo y pintor Fariña y el de Filiberto Darías) o los muestra de pie, como son los de Ruiz de Padrón, Olga Aguiar y García-Escámez.

Priman los retratos sedentes por una cuestión de composición, pero también de formato, pues son obras de tamaño medio, que no suelen sobrepasar el metro de alto. Estas son las dimensiones más apropiadas para su colocación en un hogar tipo de la alta sociedad.

En algunos casos se completan con sencillos adicciones, tipo atrezzo, que muestran al poder o la ocupación de los personajes, como el piano, los planos, la columna, los anillos, medallas civiles y militares o cruz pectoral.

El interés por el rostro de Aguiar sobre el resto se refleja en sus propias palabras, recogidas en su diario, en las que redundan en la idea de la importancia de la captación psicológica y pocos elementos, que suelen mostrar la posición económica y social del o la retratada:

*Precisar estas características con la menor cantidad de elementos es fundamental, pero todos los elementos necesarios estarán en el retrato, sin que falten o anulen a la unidad; es decir, sin que su presencia excesiva anule el carácter, como si aparentemente no estuvieran.*²⁵

Y este tipo de representaciones obtuvo un gran éxito. Por ello abogados, políticos, empresarios, curia eclesiástica, personajes históricos y damas de la alta sociedad canaria pasaron por los pinceles de José Aguiar García, quien aún es capaz de mostrarnos a través de sus lienzos como fue esa sociedad canaria de la pasada centuria.

²⁵ Diarios del pintor, 6 de octubre de 1946. Extraído de ABAD, A. (1991). p. 27.

Bibliografía.

- ABAD, Á. (1991): *José Aguiar*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- ARMAS NÚÑEZ, J. (2004). "Retrato de Don Domingo Pérez Cáceres" en *La Huella y la Senda*. Las Palmas de Gran Canaria: Diócesis de Canarias. pp. 711-712.
- ARMAS NÚÑEZ, J. (2017). "Amistad y mecenazgo: Aguiar y la familia Darías" en Anuario del Instituto de Estudios Canarios. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios. pp. 99-114.
- ARMAS NÚÑEZ, J. (2021). *José Aguiar y el dibujo en Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: Cabildo de La Gomera, Cátedra Cultural José Aguiar (Universidad de La Laguna).
- ARMAS NÚÑEZ, J. (En prensa). "Francisco Borges Salas, promesa del arte canario del primer tercio del siglo XX. Formación, viajes, obras y visión en prensa" en XXV coloquio de Historia canarioamericana. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria.
- CASTRO BORREGO, F. (1992). *José Aguiar*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.
- CASTRO BORREGO, F. (2002). "Apuntes para una sociología del retrato en la pintura canaria del siglo XX" en *Rostros de la Isla*. pp. 75-85. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria.
- CRESPO DE LAS CASAS, C. N. (1975). *José Aguiar: su vida y su obra*. Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife. Cabildo Insular de Tenerife.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. (1992). *La Gomera. Espacio, tiempo y forma*. San Sebastián de La Gomera: Compañía Mercantil Hispano Noruega S.L.
- GONAR, H. "Rumbo a Buenos Aires" en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de octubre de 2020.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, C. (2003). *José Aguiar. Memoria de un pueblo y una época*. Santa Cruz de Tenerife: Cajacanarias.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.(1963). Cincuentenario de la Catedral de La Laguna. Exposición de Arte Sacro. San Cristóbal de la Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- MACÍA ARMAS, L. (2008): *Historia del Excmo. Cabildo Insular de La Gomera*. San Sebastián de La Gomera: Excmo Cabildo Insular de La Gomera.
- MONTESDEOCA DE LA CRUZ, J. A. (2009). *Expresiones y rasgos en la obra de José Aguiar*. San Sebastián de La Gomera: Excmo Cabildo Insular de La Gomera.
- MONTESDEOCA DE LA CRUZ, J. A.(2015). *Entre siglos. Gestión del Patrimonio Cultural del Cabildo de Tenerife 1987-2015*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- SALGADO PÉREZ, A. (2015). "175 aniversario del Real Casino de Tenerife. Una pequeña historia del retrato de Faustino Martín Albertos, obra de José Aguiar" en *La Prensa del domingo*, revista semanal de *El Día*, 18 de octubre de 2015. p. 1.
- SANTANA, L. (1994). *José Aguiar*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- TRARCA, P. (1919). "De Arte. José Aguiar", en *Gaceta de Tenerife*, 5 de junio de 1919. pp. 1 y 2.

Obras de Vermondo Resta en el Castillo de San Jorge de Sevilla

Alfredo J. Morales

Catedrático de Historia del Arte.
Universidad de Sevilla.

Hasta que en el año 2009 no se completó el proyecto de musealización de los restos recuperados del Castillo de San Jorge, situado en la orilla de Triana del río Guadalquivir, el edificio estaba prácticamente ausente de la memoria de los sevillanos. La instalación a partir de 1822 en parte de su superficie de un mercado de abastos, conforme al proyecto de Tomás Escacena, Fundidor de Artillería en la Real Fábrica y profesor de Arquitectura Militar y Civil, más la posterior construcción de viviendas en los frentes septentrional y occidental favorecieron el olvido¹. A ello se añadió la construcción del puente de Isabel II iniciado en 1845, con propuesta de los ingenieros franceses Fernando Bernadet y Gustavo Steinacher, cuyas obras supusieron la parcial demolición del edificio por su flanco meridional debido a la orientación dada a la estructura y a la fábrica de la rampa de acceso desde la plaza del Altozano². No obstante, la principal razón que podría justificar esa ausencia de memoria es el hecho de que el castillo había sido durante varios siglos la sede del Tribunal de la Santa Inquisición, institución cuyas prácticas represoras era necesario olvidar. Y esto a pesar de la existencia de una cercana vía de comunicación entre la calle Castilla y la orilla del río, denominada Callejón de la Inquisición, que sigue dando testimonio de su presencia³.

Esa falta de memoria histórica apenas es suplida por las referencias que sobre el castillo ha ofrecido la historiografía local. Entre las más antiguas se cuentan las aportadas por Ortiz de Zúñiga. El analista habla de la relación del castillo con el inmediato puente de barcas, de su conquista por las tropas de Fernando III y de la presencia en su interior de la capilla de San Jorge, posteriormente trasladada y convertida en parroquia con el nombre de Santa Ana⁴. El mismo historiador da noticia de las inscripciones colocadas en 1524 sobre su portada principal, alusivas a la fundación del Tribunal de la Inquisición, a su establecimiento en Sevilla en 1481, así como a la labor desarrollada frente a la herejía⁵. Esta información la recoge Arana de Varflora, quien agrega el traslado temporal

1 SUÁREZ GARMENDIA (1986), pp. 66-69.

2 SUÁREZ GARMENDIA (1986), pp. 139-144.

3 Al parecer recibió tal nombre en el tránsito del siglo XIX al XX. C. M. (Carmen MEDINA) (1993), p. 447.

4 ORTIZ DE ZÚÑIGA (1795, Reed. 1988), Vol. 1, pp. 22, 23, 25, 37, 58, 251.

5 ORTIZ DE ZÚÑIGA (1795, Reed. 1988). Vol. 3, pp. 336-337. Espinosa y Cárcel, autor de la edición de 1795

de la institución a unas casas de la collación de San Marcos entre 1626 y 1639, debido al estado ruinoso del castillo por las avenidas del Guadalquivir, y a su establecimiento definitivo en 1784 en el antiguo colegio de las Becas⁶.

A las graves consecuencias que las arriadas provocaron en la estructura del castillo y a la terrible situación que a consecuencia de ellas padecieron en diversas ocasiones los presos e incluso los inquisidores y funcionarios del Tribunal que residían en el mismo se han referido tanto los cronistas de siglos pasados como historiadores de los siglos XIX y XX. Entre los primeros se encuentra el ya citado Ortiz de Zúñiga, quien da cuenta de los calamitosos estragos producidos por la gravísima inundación de 1626 que, como se ha indicado, obligó a trasladar la sede de la Inquisición a la casa de los caballeros Tello Tavera, en la collación de San Marcos. Allí radicó hasta que trece años después pudo volver al Castillo de San Jorge, una vez efectuadas las pertinentes obras de reparación⁷. De esa inundación trata en extenso Palomo, quien alude a los diversos textos que, relatando este terrorífico episodio en la historia de Sevilla, elaboraron diversos cronistas locales e incluso el poeta Rodrigo Caro. La abundancia de las lluvias y la violencia de las aguas del Guadalquivir, que prácticamente anegaron la ciudad provocando la ruina de numerosos edificios y la muerte de muchos vecinos, hicieron que a ese año se le llamase el “del diluvio”⁸. El mismo autor cita otras arriadas que afectaron al castillo y resume parte de su historia en los comentarios que efectúa sobre una de las láminas que ilustran su libro. Menciona el origen musulmán del edificio, su fuerte cerca jalonada por ocho torres, la capilla de san Jorge, así como la condición de alcaide del conde duque de Olivares y sus sucesores por merced de Felipe IV⁹. También cita el traslado de la sede del Tribunal al colegio de las Becas en 1785 y las demoliciones que sufrió el conjunto para la construcción de viviendas y la rampa del puente y para la creación del mercado de abastos. Concluye que tras todas estas actuaciones “no ha quedado vestigio de la famosa fortaleza”¹⁰.

En fecha más reciente ha incidido sobre las arriadas del Guadalquivir y su efecto sobre el Castillo de San Jorge, González de Caldas, quien ha prestado especial atención a las del siglo XVII. Entre ellas destaca la correspondiente al año 1642, reproduciendo textos del inquisidor mayor Juan Ortiz de Sotomayor sobre la gravedad de los daños, el peligro de morir ahogados que padecieron el mismo, otros miembros del tribunal y muy especialmente los presos. También relata el aislamiento sufrido durante varios días, indicando que las aguas superaron en unos nueve metros el nivel habitual del río. También recoge escritos de los inquisidores que insisten en achacar el incremento de los riesgos y males provocados por las arriadas a la acumulación de las basuras de la ciudad en la orilla fron-

y de sus apéndices aquí utilizada, indica que las lápidas fueron quitadas cuando el Tribunal de la Inquisición se trasladó al antiguo Colegio de la Purísima Concepción, llamado de las Becas, que había pertenecido a la Compañía de Jesús.

6 ARANA DE VARFLORA (1789. Reed. 1978), p. 121.

7 ORTIZ DE ZÚÑIGA (1795. Reed. 1988), Vol. 4, pp. 368-369.

8 PALOMO (1878. Reed. 2000). Vol. 1, pp 230-269.

9 Según el resultado de las excavaciones desarrolladas en el recinto y que posteriormente se mencionarán, el Castillo de San Jorge contó con diez torres. HUNT ORTIZ (1998), p. 818.

10 PALOMO (1878. Reed. 2000), t. I, pp. 163-165. El traslado de sede fue consecuencia de los daños sufridos con la inundación de 1784.



Fig. 1. Sevilla. Castillo de San Jorge. Foto: Autor.

tera, que estrechaban el cauce, a las actuaciones de defensa efectuadas en la zona de la Almenilla y a los cambios producidos en la propia madre del río, sus afluentes y arroyos¹¹.

Con posterioridad ha tratado del castillo Flores Moscoso, centrándose en las vicisitudes vividas por la fortaleza una vez que el Santo Oficio la abandonó¹². Alude a la transformación del edificio a partir de 1786 con motivo de la ampliación del acceso al puente de barcas desde Triana, que obligó a derribar parte de los lienzos de murallas y la barbacana y a desmochar algunas torres. También señala la construcción de dependencias y viviendas en su interior y la iniciativa de arrasar el recinto para lograr una plataforma, a la que no pudieran llegar las aguas del río, en la que se edificarían almacenes de suministros, lugares para albergar a la población trianera en caso de emergencia y algunas viviendas. Complementariamente se abriría un paso de comunicación entre el Altozano y la calle Castilla. Se refiere después a la cesión de la fortaleza a la ciudad en 1794 y al informe sobre el estado del edificio elaborado por el arquitecto municipal Félix Caraza, que repetiría en una ocasión posterior. Comenta los sucesivos enfrentamientos entre diferentes instituciones por los usos y rentabilidad del edificio y la petición de Manuel Serrano de la cesión de una parte del mismo para instalar una fábrica de cuchillos, que no prosperó. Menciona el uso de almacén de paja que tuvo durante algún tiempo y la también fallida iniciativa de instalar una fábrica de cristales. Finalmente se refiere a la creación en el solar del castillo del ya citado mercado de abastos, cuyas obras concluyeron en 1823.

11 GONZÁLEZ DE CALDAS (1985), pp. 54-60.

12 FLORES MOSCOSO (1993), pp. 33-56.

La limitada atención que los investigadores han prestado al castillo y la parquedad de la información que suministraron resulta curiosa, al advertir que la fortaleza está presente en la mayor parte de las imágenes de la ciudad ya desde el siglo XVI. De hecho, su mole torreada y almenada, con ligeras variantes y con algunas incorrecciones según las representaciones, ocupa habitualmente el ángulo inferior izquierdo de las vistas de Sevilla tomadas desde poniente. En ellas el principal protagonista es el Guadalquivir, los diferentes navíos que surcan su cauce o atracan en su puerto, así como las labores de los carpinteros de ribera o el bullicio de las actividades comerciales en el espacio del Arenal, convertido en uno de los más destacados ámbitos de sociabilidad de la ciudad. Allí se concentraban individuos de muy diversa condición, desde operarios, estibadores, mercaderes, hasta misioneros y personajes variopintos, dispuestos a embarcar con destino a América. Era también el escenario habitual de aventureros, bravucones, picaros, busconas y gentes de mal vivir. Allí se acumulaban tanto las riquezas americanas, como las miserias de la población marginal. Todo ello quedó magistralmente retratado por Lope de Vega en su famosa comedia¹³.

En relación con las aludidas representaciones de Sevilla, puede comprobarse la presencia del Castillo de San Jorge desde las realizadas a mediados del Quinientos. Prueba de ello es la xilografía que incorpora el matemático y cosmógrafo Pedro de Medina en las ediciones de 1548 y 1549 de su *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Aunque se trata de una imagen de escasa fidelidad, ya ofrece junto al puente de barcas unas torres almenadas que quieren representar al castillo. Más realistas son otras vistas del mismo siglo, como demuestran el dibujo del arrabal de Triana realizado en 1567 por Anton Van den Wyngaerde y la estampa de Ambrosius Brambilla, de 1585, que fue prácticamente copiada en la representación de Sevilla publicada por Braun y Hogenberg en el *Civitates Orbis Terrarum*. Otras dos espléndidas imágenes de la ciudad corresponden a estampas de Joannes Janssonius y Willen Janszoon Blaeu, y en ellas el castillo ocupa el ángulo inferior izquierdo de la composición, contribuyendo a dotar de profundidad a la representación. Tales grabados tuvieron amplia difusión, siendo prácticamente copiados por otros autores de posterior cronología¹⁴. Especial protagonismo tiene la fortaleza en el aguafuerte de Louis Meunier de 1668, en la que aparece dominando el río, que es surcado por dos naves. En sus inmediaciones se ha situado un desproporcionado puente de barcas, apareciendo en el primer plano del flanco contrario la Torre del Oro. También de esta estampa se sirvieron posteriores grabadores, como se advierte en la abierta por Pieter Van den Berge y en la editada en la imprenta parisina de J. Chereau¹⁵.

A pesar de estas dispares fuentes literarias y gráficas, no ha habido una auténtica preocupación por el Castillo de San Jorge hasta que se puso en marcha el proyecto de musealización mencionado al comienzo de este artículo. Tal iniciativa vino precedida de diversas campañas de prospecciones arqueológicas destinadas a conocer la historia material del edificio y a salvar los restos localizados que podían resultar afectados por la construcción de un nuevo mercado de abastos y un aparcamiento subterráneo¹⁶.

13 LOPE DE VEGA (1618).

14 Sobre las vistas de la capital hispalense MORALES (2021), pp. 97-131.

15 SERRERA, OLIVER y PORTÚS (1989) pp. 165, 171, 172 y 180-181.

16 Los trabajos arqueológicos permitieron secuenciar la ocupación y usos del lugar, así como restituir la planta del edificio y recuperar detalles constructivos del mismo. HUNT ORTIZ (1998), pp. 811-823.

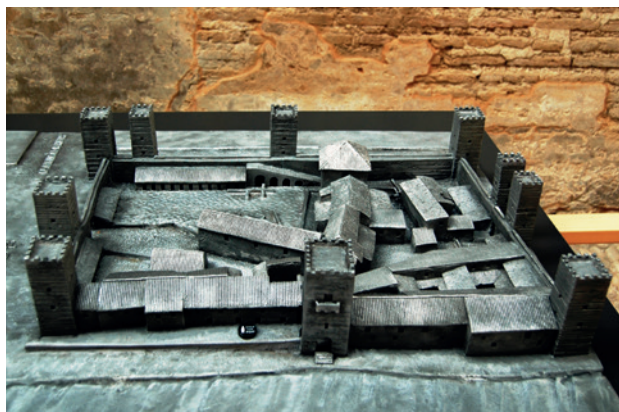


Fig. 2. Maqueta del Castillo de San Jorge. Centro Temático de la Tolerancia del Castillo de San Jorge. Foto: José Manuel Baena.

Esas labores permitieron conocer que en el solar se desarrollaron en tiempos almohades tareas agrícolas y alfareras, sirviendo de cementerio en las últimas décadas del siglo XII. Durante la primera mitad de la siguiente centuria se procedió a edificar el castillo, empleándose para ello una fábrica de cajones de tapial. El recinto fortificado, de planta rectangular y jalonado por diez torres, estuvo precedido por una barbacana. Este conjunto militar estuvo vinculado al puente de barcas que ordenó realizar el califa Abu Yacub para unir las dos orillas del Guadalquivir. Tras la conquista cristiana de la ciudad se levantó en su interior la aludida capilla de san Jorge, emplazándose en sus inmediaciones un cementerio. Las principales transformaciones del castillo se producirían al convertirlo en sede del Tribunal de la Inquisición, afectando sustancialmente al interior, mientras que en su exterior mantuvo la imagen de imponente fortaleza, perfectamente acorde con la autoridad de la institución a albergar. De sus dependencias ha sido posible rescatar, gracias a las labores arqueológicas, algunos pavimentos y fragmentos de muros, correspondientes a la planta baja, aunque resulta evidente que muchas tuvieron un piso alto. Según la memoria de la excavación, en una primera etapa, datada entre los siglos XV y XVI, se procedió a la estructuración del interior, cuyo centro ocuparon una nueva iglesia y las salas de uso jurídico y administrativo, mientras el perímetro se utilizó como área residencial. El mismo texto señala que la definitiva configuración interna del conjunto correspondería a una segunda etapa, desarrollada entre los siglos XVII y XVIII, respondiendo las obras del seiscientos a la reparación de daños ocasionados por las inundaciones del Guadalquivir. También en esta fase se señalan puntuales intervenciones en la parte alta de las murallas y en alguna torre, así como la construcción de cárceles secretas entre la barbacana y el adarve. Durante el setecientos se indican importantes obras de remodelación del interior, con la demolición de antiguas estructuras y la edificación de otras nuevas a fin de racionalizar espacios y de conectarlos de forma más adecuada, mediante patios y galerías. Por otra parte, se procedió a adecuar las áreas habitacionales¹⁷.

¹⁷ HUNT ORTIZ (1989), pp. 819-821.

La información hasta aquí expuesta se enriquece ahora con los datos ofrecidos en este trabajo respecto a las obras realizadas en los años 1615 y 1616, gracias a la localización de varios documentos en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla. En el primero de los años citados el Castillo de San Jorge presentaba en su frente oriental, sobre el curso del Guadalquivir, una serie de daños originados por las crecidas e inundaciones del río. Según se indica en el pliego de condiciones de las obras de reparación, las aguas habían derribado un sector del estribo que daba estabilidad al edificio, afectando a las murallas y a las torres de la zona. No se especifica si esos desperfectos eran resultado de una última arriada o consecuencia de otras anteriores cuyos efectos se hubieran agravado con el paso del tiempo. Al no estar recogida en las crónicas sevillanas ninguna inundación en los años inmediatos cabe sospechar que la ruina la habrían provocado otras avenidas previas. Por su gravedad y terribles consecuencias, es posible que fuese la acaecida entre diciembre de 1603 y enero de 1604, que destruyó el puente de barcas y afectó de manera especial al caserío de Triana. A ello pudieron sumarse los efectos del temporal de 1608 que destruyó el citado puente y arrancó varias almenas del Castillo de San Jorge¹⁸.

El pliego de condiciones de la obra de reparación es un amplio texto elaborado por el maestro mayor de los Reales Alcázares de Sevilla, el arquitecto de origen milanés Vermondo Resta¹⁹. Su nombre y firma no aparecen recogidos en ese documento, pero se alude a él por su puesto de arquitecto del palacio, citándosele en otras escrituras posteriores. Su actuación en el castillo de Triana resulta algo sorprendente. Cabría esperar que de las obras de reparación se encargase el maestro mayor de la ciudad, en aquellos momentos Juan de Oviedo y de la Bandera, quien había trabajado en los husillos de la ciudad diseñando un ingenio de evacuación de las aguas de lluvia, que también impedía la entrada de las arriadas del Guadalquivir. Además, debe recordarse que este arquitecto había llevado a cabo una importante obra de ingeniería hidráulica en la zona de la Almenilla, desviando el curso del río para evitar las acometidas de su corriente contra las murallas de la ciudad²⁰. Es más, aunque sin referencia documental alguna, se ha indicado que Oviedo procedió a reparar el puente de barcas y las partes arruinadas del Castillo de San Jorge tras la inundación de 1603²¹. Tal vez la reparación entonces efectuada no satisfizo a los inquisidores o no resolvió adecuadamente los problemas que se venían repitiendo con la misma periodicidad con la que el Guadalquivir se desbordaba. Esta pudiera ser la razón por la que se acudió a otro maestro, en este caso a Resta, quien por lo planteado en el pliego de condiciones de la obra se muestra como un experto en asuntos hidráulicos, una faceta de su quehacer hasta ahora poco atendida. No obstante, debe recordarse su condición de Cañero Mayor del Real Alcázar y su importante labor en la conducción de agua hasta el mismo y en la planificación de sus jardines en los que las fuentes son elementos articuladores del espacio. De ellas, una de las hermosas y monumentales es la Fuente de la Fama en la que el agua es el recurso que hace funcionar su órgano hidráulico²².

18 PALOMO (1878. Reed. 2000), pp. 211-221

19 Hay un estudio sobre este arquitecto realizado por MARÍN FIDALGO (1988).

20 De ellas han tratado PÉREZ ESCOLANO (1977), pp. 66-68 y CRUZ ISIDORO (1997), p. 187.

21 LÓPEZ MARTÍNEZ (1943), p. 55.

22 En su documentado estudio sobre el palacio sevillano Marín Fidalgo ofrece un extenso y minucioso análisis

El aludido pliego de condiciones señala que los reparos afectaban a las murallas y torres del castillo con fachada al río²³. Según la primera de sus cláusulas, para llevar a cabo el trabajo sería preciso construir, por encima del nivel de las aguas, una doble estacada. La exterior tendría largos y gruesos maderos de roble hundidos más de metro y medio, que iría separada casi un metro del muro arruinado. A las estacas se clavarían por fuera tablas del mismo material, siendo de pino de segura las del costado interior, procurando ajustarlas al máximo y comenzando dicha tablazón lo más bajo que fuera posible. Para garantizar la estanqueidad del encofrado se dispondrían capas de barro y estiércol bien apisonadas que sellarían las juntas e impedirían la entrada de las aguas del río. En paralelo se situaría otra estacada con madera de pino común y una sola línea de tablas, realizadas con la misma perfección y cuidado que la exterior. Indica el texto que en el plano, que no se ha conservado, las estacadas se representaban con aguada en amarillo y que los detalles de la obra los aportaría el maestro mayor.

La siguiente cláusula señala que, finalizadas las estacadas, se procedería a sacar toda la tierra y el cieno del fondo hasta llegar a suelo firme. Si lo impedía la presencia de agua, sería necesario hincar hasta el nivel del fondo del río unas gruesas estacas separadas entre sí unos cuarenta centímetros. Seguidamente se procedería a limpiar y sanear las gradas que habían resultado socavadas por las arriadas. Después se echarían entre las dos estacadas unas delgadas y uniformes lechadas de hormigón, fabricado con cascote y cal en las proporciones adecuadas, dibujándose todo ello en colorado en el plano. Si se consideraba necesario se podría reforzar el hormigón con unas barras, según indicase el maestro mayor. Todo se haría siguiendo su traza e indicaciones y teniendo en cuenta rebasar la altura máxima de las aguas del Guadalquivir en sus crecidas.

En el siguiente punto especifica que debían rellenarse los huecos de los estribos con tierra y cal formando muros, para lo que deberían estar limpios los suelos. A continuación, se echarían tongadas delgadas, bien extendidas y apisonadas, entre las cuales se dispondrían ripios regados con agua para completar los terraplenes hasta la altura de las estacadas y muros. Dicha labor se dibujaba en verde claro en el plano.

A continuación, se indica que alcanzado el nivel establecido y enlazando con el estribo que estaba desplomado se levantaría sobre el muro de hormigón una fábrica de albañilería, con grosor de cuatro ladrillos, de casi un metro de altura y en pronunciado talud para evitar el acceso a cualquier individuo. Con ello se alcanzaría el arranque de la torre. La labor de albañilería tendría que hacerse con buena mezcla de cal y arena delgada, para lograr un mortero bien fraguado y sólido que diera consistencia a las juntas de los ladrillos. Estos irían por fuera biselados para adaptarse a la pendiente del talud, además de revocados.

de las obras hidráulicas desarrolladas por Resta en el recinto. MARIN FIDALGO (1990), t. II, pp. 340- 409, 426-438 y 557-580.

23 Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.), Sección Protocolos Notariales. Leg. 2475, Oficio 4. Libro 3º, 1615, Sin foliar, delante del folio 483.



Fig. 3. Pieter Van den Berge. Vista de Sevilla con el Castillo de San Jorge, el puente de barcas y la Torre del Oro. Colección particular. Foto: Autor.

El pliego continúa señalando que el espacio existente entre las torres debía cubrirse con una capa de hormigón bien apisonado y un pavimento de ladrillos rascados, asentados con mortero de cal y arena y juntas de cal blanca, conforme a buen arte de albañilería. Además, las grietas y oquedades existentes en las murallas de la zona a reparar deberían ser resanadas con fragmentos de ladrillos o cáscaras de ostiones y mortero de cal y arena.

En las dependencias superiores de esta zona frontera al río debían repararse los tejados, pues los canchillos de las vigas y la tablazón estaban podridos, con el alero caído o en peligro de hundirse. Para ello se efectuarían las obras de albañilería pertinentes, además de sustituir las maderas por otras nuevas y volver a tejar, empleando cuantas tejas fuera menester para evitar futuros daños.

Otra de las condiciones del pliego especifica que correrían por cuenta del maestro adjudicatario el suministro y transporte de los materiales necesarios, tanto de albañilería como de carpintería y clavazón, que deberían aprobar los inquisidores, así como las herramientas, pertrechos y la mano de obra de oficiales y peones, pues los citados inquisidores solo aportarían el dinero en el que se concertase la obra.

Seguidamente se indica que se le adelantaría al maestro el total de la cantidad en que se concertase la reparación, pues debía comprar los materiales, con excepción de sesenta ducados que quedarían en depósito hasta que la obra fuese concluida e informada satisfactoriamente por los maestros que seleccionasen los inquisidores. Si durante su inspección se advertía que faltaba algo por realizar o perfeccionarse el costo que originaran los oportunos trabajos debería asumirlo el maestro o los fiadores que presentase. Por otra parte, el adjudicatario se comprometía a dar las oportunas fianzas, como garantía de la buena realización de la obra, que sería conforme a la traza, a las condiciones establecidas en el pliego y al criterio de los inquisidores. El plazo fijado para concluir la obra era de cincuenta días, debiendo comprometerse el maestro a dedicarse a ella en exclusiva y a emplear todos los operarios necesarios para cumplir el plazo y

las condiciones establecidas. Si no se contaba con los materiales pertinentes o con el personal suficiente, los inquisidores podrían buscarlos al precio de mercado, debiendo asumir el adjudicatario los gastos correspondientes. En la última de las cláusulas se indica que, del dinero que recibiese, el maestro debería entregar cincuenta reales al Hospital de San Andrés y dos ducados al de San José, además de pagar al pregonero de la obra y al maestro mayor del Real Alcázar por su traza y pliego de condiciones.

Si se tiene en cuenta el corto plazo fijado para la obra, no parece que tuviera gran envergadura. Eso sí, se trataba de una labor complicada dada la presencia de las aguas del río y las características del suelo. No obstante, existía una larga tradición en trabajos de esta índole por lo que podría acometerse sin grandes dificultades. Con independencia de las cuestiones técnicas, sí es un aspecto interesante de la traza elaborada por Resta, el empleo de un código de colores para diferenciar fases y operaciones. Se trata de un recurso gráfico no habitual en el momento, que se generalizaría posteriormente como se comprueba al analizar planimetrías de fechas posteriores, especialmente las del siglo XVIII.

El domingo día 2 de agosto del año 1615, sobre las 4 horas de la tarde, la obra fue pregonada en el Castillo de San Jorge, sede de la Inquisición. A la subasta acudieron maestro albañiles y carpinteros, como Domingo de la Maza, Alonso Moreno, Juan de Cuadros, Juan del Campo, Juan de Olmedo y Bartolomé Benavides. Cada uno presentó su oferta económica, siendo la más elevada la del primero, por 2.000 ducados y la más baja, 1.300 ducados, la planteada por el último. Al no efectuarse la adjudicación, se debió repetir la puja dos días más tarde, presentando ofertas los maestros Alonso López, Alonso de Monreal, Hernando de Reina, Bartolomé de Benavides, Sebastián García y Francisco Jiménez de Castro, quienes fueron rebajando la cantidad, hasta llegar a los 849 ducados ofertados por el último. Tampoco este día hubo adjudicación, repitiéndose la subasta el día 6. Concurrieron los ya citados Sebastián García, quien reiteró su oferta de 880 ducados, y Diego López, quien rebajó su anterior propuesta hasta los 800 ducados y posteriormente a 749, siéndole adjudicada la obra por dicha cantidad²⁴. Se trató de una rebaja sustancial respecto a la primera de todas las ofertas, pudiendo calificarse, en términos actuales, como temeraria, ya que era casi un tercio menos. Sin embargo, no fue un caso excepcional, pues ese proceder fue frecuente en las subastas a la baja para la adjudicación de obras.

El día 12 de agosto se firmó el compromiso de la obra, figurando en la escritura además del maestro albañil Diego López, su hijo Alonso, del mismo oficio, y sus respectivas mujeres Ana María de Mendoza y Florentina de Espinosa, quienes manifestaron contar con la licencia de sus respectivos maridos para firmar el documento. Eran todos vecinos de la collación de Omnium Sanctorum. También firmó el maestro carpintero Francisco Clavero, residente en el barrio de San Vicente, que formó mancomunidad con los anteriores. Mediante la escritura se comprometían a emprender de inmediato las obras siguiendo la traza y condiciones elaboradas por Vermondo Resta, así como el parecer de los inquisidores. Declararon haber recibido 689 ducados y que los 60 res-

24 A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2475, Oficio 4, Libro 3º, 1615, fols. 483-486.

tantes se les pagarían cuando se hubiera concluido en toda perfección la obra, tras ser inspeccionada por el maestro mayor del Real Alcázar y otros maestros de sus oficios. Se comprometían los adjudicatarios a poner los materiales, herramientas y operarios necesarios y a cumplir el plazo fijado. En caso de no hacerlo o de no concluir la obra según lo estipulado, aceptaban que los inquisidores buscaran otros maestros que las finalizasen por el precio que se conviniera y que se procediera contra ellos apremiándolos con pena de prisión. Como fiadores señalaron a Jusepe Pesaro, ceramista de loza de Talavera y vecino en la collación de San Vicente, y Pedro López, mercader de paños y residente en la plaza de San Francisco, en la collación de Santa María. Ambos se comprometieron a hacer frente a los gastos que originase el incumplimiento del compromiso de obra que los maestros albañiles Diego y Alonso López, y el maestro carpintero Francisco Clavero habían firmado. Por su parte las mujeres de los primeros indicaron que no habían sido coaccionadas por sus maridos u otras personas y que no se opondrían a la ejecución contra cualquier tipo de sus bienes, si sus maridos no cumplían la escritura. Así mismo, renunciaban a las leyes en favor de las mujeres, señalando Florentina de Espinosa que tenía 25 años y que no alegraría minoría de edad. Al no saber escribir, firmaron por ellas los maestros albañiles Antón Ruiz y Juan Ventura. Mayor de esa edad se declararon Alonso López y Jusepe Pesaro quienes, junto a Diego López, el maestro carpintero Francisco Clavero y el fiador Pedro López, indicaron que no eran soldados artilleros, ni monederos, ni labradores, ni viñeros, ni propietarios de yeguas. El fiador de Clavero, Pedro López, no sabía firmar, haciéndolo en su nombre y actuando como testigos los también vecinos de Sevilla, Bartolomé de Carmona Tamariz y Andrés de León, negro libre. Por su parte Clavero presentó como testigos a Lázaro Sánchez, maestro de hacer coches, y al carpintero Antonio de Segura²⁵.

Ninguna noticia se ha localizado sobre el desarrollo de las obras, que estimo debieron comenzarse con rapidez. De igual manera no se ha podido documentar si se cumplieron los plazos estipulados o si las labores realizadas se ajustaron a la traza, pliego de condiciones e instrucciones de Vermondo Resta y a las indicaciones de los inquisidores. No obstante, parece que durante los trabajos se produjo alguna incidencia, ya que al menos uno de los fiadores, Jusepe Pesaro, se vio obligado a intervenir, haciendo frente a unos pagos. Pudiera ser que la cantidad por la que fue adjudicada la obra, 749 ducados, fuera insuficiente para afrontar la totalidad del gasto de los materiales, pertrechos y salarios de los trabajadores y que el fiador tuviera que aportar los fondos necesarios. Sin embargo, parece más lógico sospechar que la razón de su intervención se relacionase con algún fallo en la fábrica que, tras ser advertido por Resta, los maestros de los gremios, o los inquisidores, obligase a rehacer parte de la obra, originando un sobrecosto que los adjudicatarios no pudieran asumir. Tampoco puede descartarse que se debiese a un retraso en el plazo de ejecución de las reparaciones y que para acelerarlas se buscasen operarios ajenos a los aportados por los maestros de la obra, cuyos salarios deberían abonar éstos, sin contar con recursos para ello. Con independencia del posible origen, sí consta que la cantidad aportada por Pesaro fue de 1.800 reales. Este dato se recoge en la carta de pago por la que este artista cobraba del carpintero Francisco Clavero 490 reales, cantidad que le correspondía pagar de la suma in-

²⁵ Idem. Fols. 501-507.

dicada. En el documento se declara satisfecho con el pago, señalando que le quedaban pendientes de cobrar las cantidades adeudadas por Diego y Alonso López. La aludida carta de pago está fechada el 3 de agosto de 1616, es decir, casi un año después de la adjudicación de las obras de reparación del Castillo de San Jorge.

Dos meses antes de la fecha de este documento se encargaban otras obras en el edificio. En este caso se trataba de reparar la muralla que hacía frente a la calle Castilla, uno de cuyos lienzos se encontraba en muy mal estado. La reparación se encargó al maestro albañil y vecino del barrio de Omnium Sanctorum Sebastián García, quien ya había pujado por las obras anteriormente comentadas. El costo de la reparación, que debía hacerse conforme a un pliego de condiciones que el maestro se obligó a cumplir, se fijó en 150 ducados, estableciéndose el plazo de ejecución en cuarenta días a partir del 6 de julio. Siguiendo la costumbre, la citada cantidad se dividió en tres pagos, entregándose 75 ducados en el primero, una vez comenzada la reparación, y fraccionándose el resto en dos partidas. La primera de ellas se libraría cuando la obra estuviera a mitad del proceso y la última una vez finalizada la obra e inspeccionada a plena satisfacción por maestros del oficio y por los inquisidores. El adjudicatario se comprometía a aportar las herramientas, los peones y oficiales necesarios, aceptando que, si no concluía perfectamente la reparación en el plazo establecido, podría ser denunciado e incluso encarcelado, asumiendo también la posibilidad de que se contratase a otro maestro para finalizarla, corriendo por su cuenta el gasto originado. Para mayor garantía de la obligación adquirida Sebastián García presentó como fiador a Alonso de Monreal, sastre, vecino del barrio de la Magdalena, quien se comprometió con su persona y bienes. Tanto este como el maestro albañil, declararon al final del documento que no eran soldados artilleros ni monederos. Como Monreal no sabía firmar lo hizo en su nombre el albañil Antonio Rodríguez, vecino del barrio de San Andrés, quien actuó como testigo junto a Andrés Bravo, del que no se especifica oficio, residente en la collación de la Magdalena. El documento se firmó el día 27 de junio de 1616 ante el escribano público Pedro del Carpio²⁶.

Las obras a realizar debían ajustarse al aludido pliego de condiciones que aparecía firmado por el escribano del Santo Oficio Miguel de Aguilar Arnao. No se especifica en el documento quien fue su autor, ni se indica que el adjudicatario tuviese que pagar por su elaboración, como si ocurrió con las obras antes comentadas. Resulta evidente, que el escribano de los inquisidores carecía de los conocimientos adecuados para redactar un texto que demuestra un buen conocimiento de las técnicas y procedimientos constructivos. Esto hace sospechar que su autor fuese alguien experto en edificación, que podría ser un arquitecto, tal vez Vermondo Resta, que ya había desarrollado una labor similar respecto a las obras desarrolladas en el castillo el año anterior, o alguno de los alcaides alarifes del gremio de albañilería, al que pertenecía Sebastián García, adjudicatario de la obra, pues el trabajo a realizar era propio de dicho oficio. La ausencia de información en los documentos impide aclarar este particular.

Según el mencionado pliego el maestro albañil que se encargase de la obra tendría que demoler un muro de casi dieciocho metros de longitud frontero a la calle Castilla, que

26 A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2480, Oficio 4, libro 3º, 1616, fol. 606-607.

se encontraba desplomado y con su fábrica disgregada. El derribo tendría que alcanzar el nivel del suelo y seguidamente profundizar unos cuarenta centímetros en el cimiento a fin de comprobar si había alguna zona dañada. La fábrica deteriorada tendría que eliminarse hasta alcanzar el punto en que estuviera sana. Desde este punto tendría que levantar un muro del grosor de dos ladrillos, reforzado con cuatro machones del mismo grosor y que alcanzaría casi metro y medio por encima del nivel del suelo. Los machones tendrían que partir de la cimentación antigua a fin de servir de estribo a la obra nueva y de dar firmeza a la fábrica, siendo los centrales más gruesos que los extremos. El muro, que debería alcanzar la altura del derribado, sería de tapial con sucesivas tongadas bien apisonadas y con dos verdugadas entre cada una de ellas. La argamasa se fabricaría con tres partes de tierra, una de arena y otras tres de cal, bien mezcladas y con la cantidad de agua correcta. Respecto a los ladrillos indica el documento que deberían ser adecuados para recibir el tapial y que se mojasen antes de colocarlos. Todo el muro tendría que encalarse por dentro y por fuera con una mano de cal y arena, cubriéndose previamente los huecos, debiendo ser la cal delgada y en proporción de cinco partes de cal y una de arena.

Como suele ser habitual, se indica en una de las cláusulas que el adjudicatario tendría que aportar los materiales, herramientas y todo lo que fuera preciso para la obra, pues los inquisidores se limitarían a pagar la cantidad establecida. Seguidamente se especifica que debería trabajar en ella sin interrupciones hasta finalizarla y que para ello tendría que contar con todos los operarios que fueran menester. También se recoge en otra de las condiciones la obligación de presentar fianzas a los tres días de la adjudicación, las cuales deberían ser aprobadas por los inquisidores²⁷.

No se han localizado más documentos sobre el desarrollo de la obra, aunque puede deducirse que se emprendió conforme a las condiciones establecidas y que se levantó un nuevo muro en el Castillo de San Jorge, para sustituir a otro viejo y dañado. Se trataría de una más de las numerosas reparaciones que debieron emprenderse en el edificio que era sede del Tribunal de la Inquisición, a fin de subsanar los daños producidos por las arriadas del Guadalquivir. Su periodicidad y el ímpetu con el que las aguas del río embestían en esas ocasiones contra los muros de la antigua fortaleza almohade siguieron dañando las estructuras y, como ya se anticipó, obligaron a abandonar temporalmente el edificio y a emprender nuevas reparaciones. Su reiteración y su elevado coste determinaron que ese abandono fuese definitivo a finales del siglo XVIII, cuando la institución se trasladó al interior de la ciudad, al antiguo colegio jesuita de las Becas, emplazado en las inmediaciones de la Alameda de Hércules.

27 A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Leg. 2480, Oficio 4, libro 3º, 1616, Sin foliar y antes del fol. 606

Bibliografía.

- ARANA DE VARFLORA, F. (1789. Reed. 1978). *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*: Sevilla, Vázquez Hidalgo y Compañía. Reed. Valencia, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, p. 121.
- CRUZ ISIDORO, F. (1997). *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Sevilla: Universidad, p. 187.
- FLORES MOSCOSO, M. A. (1993). "Noticias históricas del Castillo de Triana" en *Archivo Hispalense*, 75, núm. 232, Sevilla: Diputación Provincial, pp. 33-56.
- GONZÁLEZ DE CALDAS, V. (1985). "Arriadas en Sevilla: Triana y el Castillo de la Inquisición (Siglo XVII)", en CARRASCO, D. (coord.). *El Río. El Bajo Guadalquivir*, Madrid: Equipo 28, pp. 54-60.
- HUNT ORTIZ, M. (2001). "Excavaciones arqueológicas del Castillo de San Jorge (Triana, Sevilla)", en *Anuario Arqueológico de Andalucía* 98, Vol. III-2, Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, pp. 811-823.
- LOPE DE VEGA, F. (1618). *El Arenal de Sevilla*, Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1943). *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera 1565-1625*, Sevilla: Imprenta San Antonio, p. 55.
- MARÍN FIDALGO, A. (1988). *Vermondo Resta*, Sevilla: Diputación Provincial.
- MARÍN FIDALGO, A. (1990). *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Vol. 2, Sevilla: Guadalquivir S.L. pp. 340-409, 426-438 y 557-580.
- MEDINA, C. (C. M.) (1993). "Inquisición, callejón de la", en COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A., CRUZ VILLALÓN, J., REYES CANO, R. y RODRÍGUEZ BERCERRA, S. (dirs.), *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Vol. 1, Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía-Ayuntamiento de Sevilla, p. 447.
- MORALES, A. J. (2021). "Imágenes de Lisboa y Sevilla, capitales de ultramar", en *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, Vol. 8, núm. 15, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 97-131.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1795-1796, Reed. 1988). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Vol. 1, Madrid: Imprenta Real, Reed. Sevilla: Guadalquivir S.L. pp. 22, 23, 25, 37, 58, 251. Vol. 3, pp. 336-337. Vol. 4, pp. 368-369.
- PALOMO, F de B. (1878. Reed. 2000). *Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla*, Volumen, 1, Sevilla: Francisco Álvarez y Compañía. Reed. Sevilla: Ayuntamiento, pp. 163-165, 230-269.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (1977). *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*, Sevilla: Diputación Provincial, pp. 66-68.
- SERRERA, J.M., OLIVER, A., y PORTÚS, J. (1989). *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Madrid: Ediciones El Viso, pp. 165, 171, 172 y 180-181
- SUÁREZ GARMENDIA, J. M. (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla: Diputación Provincial, pp. 66-69.

La revolución alimentaria de España y América: Una cultura de ida y vuelta

Antonio Tejera Gaspar
Catedrático de Arqueología.
Universidad de La Laguna.

Con esta pequeña aportación he querido sumarme al homenaje, organizado por Jonás Armas Núñez, a mi buen amigo y colega, el profesor Alberto Darías Príncipe, con quien aprendí a querer su isla, desde el ya lejano año 1969. Siempre quiso compartir con sus amigos el amor por la tierra que lo vio nacer, y que, de forma permanente, ha estado en su pensamiento y ha sido, asimismo, tema muy destacado en su investigación para recordarnos la importancia de La Gomera en la gesta del Descubrimiento y más tarde, paso obligado a las *Indias Occidentales*. Por eso he procurado en este texto que figuren algunas referencias a la arqueología histórica, vinculadas a mi profesión, la historia del Arte que fue su pasión desde que estudiábamos en la Facultad, y el horizonte americano que lo vivió desde su niñez.

Introducción

En este trabajo planteo unas pocas cuestiones sobre el significado que para el viejo continente tuvo el Descubrimiento en 1492, de las nuevas tierras que Europa reconocería como un *Mundo Nuevo*. De este trascendental acontecimiento histórico existe un buen número de hechos, considerados esenciales, que han sido objeto de estudio y aún lo son, aunque me atrevo a decir que existen otras muchas, no suficientemente conocidas y divulgadas, a pesar de tratarse de aspectos destacados en la colonización de América, como también en las transformaciones que se produjeron en las sociedades del *Viejo Mundo*. Me refiero a los alimentos de origen animal y vegetal que cruzaron el Atlántico en ambas direcciones y que, de forma decisiva contribuyeron, sin duda, al descubrimiento y colonización de los dos mundos.

Las consideraciones que propongo aquí se complementan, en parte, con las que realicé en colaboración con Juan Capote Álvarez el año 2005 en el libro, *Colón y La Gomera. La colonización de la Isabela (República Dominicana) con animales y plantas de Canarias*, donde estudiábamos lo que el Almirante se llevó de esta isla y de Gran Canaria, y de los que tuvimos muy en cuenta, además, los problemas de adaptación en las Antillas de los animales y las plantas provenientes de La Gomera, y de aquellos otros que en ese año de 1493 fueron transportados desde el puerto de Sevilla. En esta

ocasión, sin embargo, he hecho hincapié, sobre todo, en unos pocos aspectos de lo que significó para Europa la llegada de los primeros productos que arribaron de las *Indias Occidentales al Viejo Mundo*, que fueron traídos de *La Española* en el mes de marzo de 1493¹; y desde el primer tercio del siglo XVI, de México y El Perú.

De los dos continentes se transportaron alimentos de diverso origen que después de un lento proceso generaría una extraordinaria revolución alimentaria que hoy podemos considerarla un antecedente lejano de la globalización que se iniciaría con los primeros productos -desconocidos en Castilla- que Cristóbal Colón trajo, principalmente de Cuba y la República Dominicana, como la batata, el maíz, el pimiento y el tabaco, entre otros, y en correspondencia los que, a fines de ese mismo año, llegarían a las islas caribeñas desde Andalucía y las Islas Canarias. Se trataba de los primeros animales y de las plantas que no existían en estas tierras, pero tampoco en ninguna de las otras grandes regiones del Nuevo Mundo: América del Norte, Mesoamérica y América del Sur, desde donde a lo largo del siglo XVI, y en un trasvase continuo arribaron productos que eran desconocidos en los dos continentes. De España se llevarían hortalizas, como lechugas, escarolas, cardos, acelgas, berzas, coliflor, coles, cebollas, cebollinos, puerros, espárragos, alcachofas, apio, ajonjolí, borrajas, espinacas. También rábanos, nabos, remolacha o zanahorias, ya que en las Antillas no había cereales, ni trigo, cebada, centeno, avena o arroz. No existían tampoco leguminosas, como lentejas, habas, guisantes o garbanzos, tan deseadas por quienes tenían el sabor adaptado a los guisos castellanos. El Almirante creyó haber llegado a la tierra de las especias, pero allí no había nada con que sazonar y conservar los alimentos, como azafrán, anís, ajos, perejil, cominos, laurel, jengibre. Ni frutas, como cidras, sandías, melones, naranjas, limones, toronjas, limas, manzanas, peras, membrillos, melocotones, albéchigas, cerezas, guindas, granadas, higos, fresas, fresones o frambuesas. Algunos, tan apetitosos como las nueces, almendras y avellanas, solo los hubo mientras duraron los que se trajeron de España en 1493. Y otros productos que alegraban el sabor y la vida, como el vino, solo quedaban para el recuerdo, como también las olivas y el aceite; porque hasta el azúcar que podía endulzar los tiempos de miseria y escasez llegaría por vez primera a las Antillas, procedente de Las Palmas (Gran Canaria), donde el día 2 de Octubre se habían cargado los primeros plantones en la gran flota del *Segundo viaje*. Lo mismo sucedía con los animales, ya que a las Antillas se llevaron cabras, ovejas, cerdos, vacas y gallinas de La Gomera, junto a los caballos y otros cuadrúpedos, que habían sido embarcados en los puertos andaluces².

Los alimentos, por su carácter imprescindible en la supervivencia de los seres humanos, han sido estudiados desde muchas perspectivas científicas, la zoología, la botánica, la agrobiología, la nutrición, la economía, la sociología o la cultura, entre otros. En todos existe la particularidad de que se relacionan y se complementan entre sí, terminando por converger y hacerse complementarios, si se realiza un estudio de conjunto por distintos especialistas, ya que, de lo contrario, desbordaría cualquier pretensión de abarcarlo en su totalidad.

1 TEJERA (2020). A.

2 TEJERA, CAPOTE, (2005).

En este trabajo solo hago hincapié en aspectos de la cultura -especialmente de la arqueología y el arte- con relación a algunos alimentos -el cacao, sobre todo- a través de los que es posible estudiar unos pocos objetos vinculados con su consumo para los que fueron expresamente diseñados y fabricados. Otras disciplinas en las que se manifestó la presencia de los nuevos alimentos fueron la lengua, la literatura o la religión. Y desde el punto de vista social y económico, merece destacarse que, a partir del siglo XVI comenzaron a transformarse las costumbres alimenticias al propiciar la aparición de nuevas formas de mesa en las cocinas europeas, y su influencia en los grupos humanos que conformaban la sociedad estamental del Antiguo Régimen. Los nuevos alimentos, pues, transformarían en los siglos siguientes la dieta de los españoles, de los europeos y, a la postre, la de los ciudadanos del resto del mundo, como sucedió, especialmente con las papas (patatas), el cacao o el tabaco, que generarían cambios profundos en los hábitos culturales de la población de los otros continentes.

Las sociedades que conformaban la compleja y variada geografía del *Viejo Mundo* se beneficiaron, sin duda, de los productos que durante siglos habían sido el alimento de las culturas americanas, hecho que, del mismo modo, se repetiría con los productos que de Europa llegaron a las nuevas tierras. Es posible que los habitantes del continente americano se vieran más favorecidos que los europeos con los alimentos que se llevaron de la Península y de las Islas Canarias. La arribada, en el *Segundo viaje* de animales desconocidos como las cabras, ovejas, cerdos, vacas y gallinas, enriqueció su alimentación con el consumo de proteínas que no existían en aquel mundo. Y, aunque, como digo, así sucedió en Europa con los alimentos que llegaron de América, el proceso fue más lento porque, a pesar de la importancia que alcanzarían algunos de los que se trajeron del *Nuevo Mundo*, como los tomates, los pimientos, el cacao, el maíz y, sobre todo, las papas, su dispersión, su adaptación a los nuevos ambientes y, sobre todo a los gustos alimenticios, fue mucho más lenta y costosa en las distintas regiones europeas que lo sucedido en las americanas.

El descubrimiento y la colonización de ambos mundos se transformaría en una revolución alimentaria al haber influido en múltiples aspectos, y cuya eclosión se produjo, de manera destacada en el *Viejo Mundo*, sobre todo, a partir del siglo XVIII, por lo que, como muy bien ha expresado Bill Bryson, no habría sido posible la existencia del “trigo de Kansas³, el café de Brasil, la ternera de Argentina y muchas cosas más⁴”. “Imagínese -dice- la cocina italiana sin tomates, la cocina griega sin berenjenas, la cocina thai e indonesia sin salsa de cacahuete, los curris sin chile, las hamburguesas sin patatas fritas o sin ketchup, la cocina africana sin mandioca. No hubo mesa en el mundo, en cualquier lugar desde Oriente hasta Occidente, que no mejorara de manera drástica con los manjares de las Américas⁵”. Tampoco se entendería la gastronomía americana sin el cerdo, el pollo o el arroz, productos llegados de Andalucía y de Canarias a partir de

3 Es uno de los líderes nacionales de la industria agropecuaria. Es el mayor productor nacional de trigo, por lo que se le conoce como el *Wheat State* (Estado del Trigo) y *Breadbasket of America* (Panera de América, o Granero de América). Posee también uno de los mayores rebaños de ganado bovino del país. La agricultura y la ganadería fueron durante gran parte de su historia su principal fuente de renta.

4 BILL BRYSON, (2011), p. 2.

5 *Ibidem*.

1493, y que en lugares como las islas antillanas o Centroamérica, resultaron esenciales en la alimentación cotidiana de sus habitantes. Un ejemplo evidente de la importancia de esa fusión cultural lo encontramos, precisamente, en la gastronomía española, donde se mezcla la tradición mediterránea de origen grecolatino, además de la propia de la cultura árabe y la hebrea, a la que se le suma la aportación americana, haciéndola por ello tan singular y atractiva, sin la que, desde luego, no se entendería el gazpacho, la fabada, la tortilla de papas o los pimientos de Padrón, por poner solo unos pocos ejemplos. Y otro tanto podíamos decir del cacao y su derivado, el chocolate, así como del maíz, el aguacate, los cacahuetes, el calabacín o el pavo.

Alimentos de ida y vuelta

Además de los alimentos a los que me he referido, existen algunos otros en los que, en muchas ocasiones y debido a sus características, se ha terminado por confundir su verdadero origen, hasta el extremo de que se les ha adjetivado como propios de otros lugares. Un caso característico es el del “café, la copa y el puro,” tres productos que definen bien la sobremesa del buen comer y del buen beber. El café se asocia, como he señalado, con Brasil, Colombia u otros lugares de Mesoamérica y de América del Sur, a pesar de que arribó al Nuevo Mundo por mediación de los europeos, al ser originario, como es bien sabido, del Próximo Oriente y de África, y que al cabo de los años ha llegado a Europa con el marchamo de “producto americano.” Sucede lo mismo con el azúcar, y el ron que se extrae de la caña, a pesar de que los primeros plantones de este producto arribaron a la *Española* (República Dominicana-Haití), el año 1493, procedentes de Gran Canaria; sin embargo, solemos asociarlo con cualquiera de las islas del Caribe, especialmente con Cuba, como así lo delata las expresiones de ron y azúcar cubano. Y lo mismo se podría decir de otros muchos alimentos, como el plátano o el mango. El primero llegó a la isla de Santo Domingo, según lo relata Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia General y Natural de las Indias*, adonde Fray Tomás de Berlanga llevó los especímenes que se encontraban en la huerta del Convento de San Francisco de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, “...el año de mil e quinientos y diez y seis años”⁶. Y sucede, del mismo modo con el mango, cuya tendencia es la de asociarlo con el ámbito caribeño, por tratarse de una fruta tropical que se la hace ser originaria de las islas antillanas, aunque no llegó a las Américas hasta el siglo XIX, procedente de Asia. Y eso es común, asimismo, con algunos productos que, por la fuerza de la costumbre, los asociamos a una procedencia geográfica determinada con la que no tiene ninguna relación originaria, sino la manera y el lugar en el que ha sido procesado, o simplemente la tradición de consumirlo, como sucede, entre otros muchos alimentos, con el té, etiquetado como inglés, o el chocolate, como si fuera un producto suizo, entre otras muchas adjetivaciones que es frecuente encontrar vinculadas a ciertos objetos o productos alimenticios.

Los alimentos, un signo de identidad y de diferenciación social

Huelga decir que la alimentación es un factor imprescindible en la génesis de la vida y en la transformación de los seres humanos a lo largo de la historia, entre otras cosas,

⁶ FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1986), pp. 155-156.

por haber contribuido a su proceso evolutivo, como así lo ha estudiado, entre otros, el investigador español Faustino Cordón en su obra esencial, *Cocinar hizo al hombre*⁷, pero además de este factor, estrictamente biológico, no conviene olvidar los hechos sociales, entre ellos, el rechazo que produce el consumo de algunos alimentos que se han visto favorecidos por una serie de pautas culturales, como las creencias religiosas o la arraigada tradición de ciertas costumbres sociales específicas, hecho bien estudiado por el antropólogo norteamericano Marvin Harris, en varias de sus obras, y cuyas propuestas más destacadas las ha sintetizado en el libro, *Bueno para comer: enigmas de alimentación y cultura*⁸.

Otro aspecto, fuertemente arraigado en las costumbres alimentarias y en las formas de mesa, como digo, se manifiesta, de manera destacada, en las tres grandes religiones del libro: la cristiana, la hebrea y la musulmana. En estas dos últimas, es muy definitorio el rechazo a comer carne de cerdo y sus derivados, mientras que la religión católica, por el contrario, fundamenta algunos de sus ritos principales en el uso de tres alimentos que definen, asimismo, la triada de los cultivos mediterráneos, el trigo, la vid y el olivo. El pan y el vino son dos productos esenciales en la celebración de la misa, del mismo modo que el aceite forma parte de los santos óleos que intervienen en dos de los ritos de paso más destacados en la vida de los cristianos: el bautismo, como signo de nacimiento a la comunidad religiosa, y la extremaunción, que marca el final de la vida terrenal. Y aunque la comida y la bebida no se hallan prohibidas -a excepción de la carne en los días de abstinencia-, la Iglesia Católica manda cumplir las cuatro virtudes cardinales, entre ellas la templanza, que incluye la sobriedad y la continencia en el beber y en el comer que deben ser observadas por cualquier buen practicante de la religión cristiana.

El filósofo alemán Ludwig Feuerbach ha manifestado que “somos lo que comemos,” criterio que ha servido para denominar a algunos de los pueblos que formaron parte del imaginario medieval, a los que se les conocía por el alimento que consumían, los “olores de manzana,” “los que beben caña,” “los que se comen a sus parientes,” “los que se alimentan de raíces.” Y del mismo modo, hace más de 400 años, Miguel de Cervantes manejó un criterio similar para caracterizar a don Quijote, el personaje esencial de la gran novela de la literatura española. En la segunda frase de la primera página de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, pone de manifiesto la importancia de la comida y de los alimentos para singularizar a uno de los grupos que formaban los distintos estamentos de la sociedad española de los siglos XVI y XVII: “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.” En el Siglo de Oro, la comida era un símbolo relevante con el que se establecían las diferencias de clases, ya fueran de carácter social, cultural, económica o religiosa, por lo que la minuciosa descripción del menú de don Quijote no era un hecho superfluo, ya que los lectores podían reconocer a cuál de las distintas categorías pertenecía el personaje, del mismo modo que era posible distinguir a los muchos menesterosos que pululan por las páginas de la novela picaresca, y cuyos referentes

7 CORDÓN (1999).

8 MARVIN HARRIS (2011).

más destacados son, sin duda, *El Lazarillo de Tormes* o *El Buscón*, de don Francisco de Quevedo, entre otras muchas obras literarias que abordaron la escasez de comida en la España del Barroco.

Si se me permite un símil, aunque sin duda muy lejano de lo dicho para *El Quijote*, podemos referirnos a los gallos que figuran en dos obras esenciales del novelista colombiano Gabriel García Márquez, *Cien años de Soledad* y, sobre todo, *El coronel no tiene quien le escriba*. Se trata de la pelea de estas aves, en otro tiempo de gran importancia en Andalucía y las Islas Canarias, aunque hoy es una práctica marginada, y ya casi desaparecida en ambas regiones. Sin embargo, esta costumbre que sería llevada al Nuevo Mundo, es poseedora de una gran afición, sobre todo en el Caribe, a la que se le considera, asimismo, un claro signo de identidad en estas nuevas comunidades donde arraigaría con fuerza.

El gran predicamento que las peleas de gallos tuvieron en Europa quedaría plasmado en algunas pinturas del siglo XIX, como el cuadro de Emile Claus y el de Jean-Léon Gérôme. Ambas obras son un buen ejemplo de una imagen similar, a la que es posible contemplar, en la actualidad, en cualquier lugar del Caribe y, asimismo, en otros muchos sitios de la América Latina, donde se ha generalizado la pelea de gallos con unas aves, de porte elegante, que se hallan únicamente destinadas al combate y al espectáculo que siguen tantos aficionados, y en las que se apuestan, además, grandes sumas de dinero.

Alimentos de América en la comida de Europa

De los muchos productos que llegaron de las tierras insulares y continentales de América, como el maíz, el girasol, el maní, también llamado cacahuete, el tabaco, el pimiento, las judías-alubias, el aguacate, el pavo, el calabacín, algunas especies de calabaza o la piña, entre otros, aquí solo me referiré a tres de ellos: al cacao, las papas y los tomates.

He seleccionado estos tres alimentos por considerarlos de los más destacados, y quizá de los que tuvieron mayor aceptación en Europa, así como en el resto del mundo. Y quizá, también, por haber sido tres de los productos que más han influido en los modos de vida de los ciudadanos del Viejo Mundo y, asimismo, han contribuido, a lo largo de los años, a la forma de alimentarse de sus pueblos. Y de manera específica, en el caso de las papas, porque ha sido un alimento que contribuyó a paliar el hambre de muchos lugares, y a complementar la alimentación de millones de personas.

El Cacao

El cacao es de los productos originarios de América que, probablemente, produjo más atractivo en las sociedades europeas, como se ha puesto de manifiesto en las distintas formas en las que hoy se presenta para su consumo, pero también en los muchos y variados recipientes que se fabricaron para su bebida, y, asimismo, la manera en la que se plasmó en muchas obras de arte, ya fuera en representaciones pictóricas, cuadros, vajillas o azulejos, donde figuraba su elaboración y consumo.

El árbol que produce el cacao es de dimensiones reducidas y de fruto pequeño, formado por una serie de granos. Se cultivaba en las culturas antiguas del Norte y Centroamérica antes de la llegada de los europeos, con el que se elaboraban, sobre todo bebidas, pero fue utilizado, asimismo, como medida de valor en los intercambios. En la actualidad se conoce con el nombre genérico de *chocolate*, que incluye otros muchos productos, y cuya denominación nos recuerda la procedencia indígena con la que los aztecas lo conocieron: *chocaluatl*.

Tenemos la certeza de la procedencia americana de la planta del cacao pero, en cambio, resulta discutible su origen exacto, ya que, en estado silvestre se considera originaria de la cuenca del Amazonas, en Sudamérica, aunque desconocemos, en cambio, cuándo se produjo su arribada a México. Girolamo Benzoni, del mismo modo que también otros cronistas, nos aportó en su libro, *Historia del Nuevo Mundo*, una interesante descripción del cacao que figura dentro de un epígrafe titulado, “La gallina de Indias y el cacao,” al que le acompaña un dibujo del árbol con la leyenda, “El árbol del cacao, y manera que tienen los indígenas de obtener fuego”⁹: “*Su fruto tienen (sic) forma de almendra, y nace en unas calabazas de una longitud y grosor parecidos a los del pepino. Tarda un año en madurar; cuando está en sazón lo recolectan, colocan el fruto sobre unas esteras, lo ponen al sol a secar, y cuando lo quieren beber, lo hacen secar al fuego en una olla, y luego con las piedras del pan lo muelen, lo ponen en las tazas*”¹⁰. En su relato sobre el modo de consumir este producto, dice que lo preparan con “*un pellizco de pimienta*” y lo beben como “*...un brebaje que a mí me parece más de cerdos que de hombres. Yo demoré más de un año en esta región sin ser capaz de beberlo (...) Su sabor es un tanto amargo, sacia y reconforta el cuerpo*”¹¹. Tal como lo consumieron Moctezuma y Cortés, el chocolate era una bebida fría y con la consistencia de la miel, por lo que se tomaba con cuchara. En la preparación del chocolate se usaba el ají (pimienta), la vainilla y el maíz molido. Sin embargo, esta combinación del chocolate con tales condimentos no fue del agrado de los europeos, por lo que para adaptarlo a su paladar se combinaría con azúcar, leche, y con otras especias, como la vainilla, producto igualmente de origen americano.

El cacao y su derivado el chocolate, cuando llega a Europa ya ha perdido las funciones esenciales propias de las culturas indígenas americanas, ya fuera su uso como moneda, pero sobre todo con su vinculación en los ritos religiosos. Esta *bebida de los dioses*, se transformaría en el Viejo Mundo en la nueva ambrosía que conquistó el paladar de sus ciudadanos, y para una buena parte de la gente -aunque no para todos, como es de suponer-, su consumo fue un símbolo de distinción social y una muestra del *carpe diem* de este grupo social. Así quedó reflejado en las obras de arte, y de manera muy singular, en la creación de una vajilla específica, de singular belleza y calidad, compuesta por una serie de recipientes, destinados expresamente al consumo de esta nueva bebida.

9 BENZONI (1989), pp. 216-217 y Fig. 11, p.218.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

En la obra conocida como “chocolatada,” óleo del pintor galo François Boucher¹², que se encuentra en el Museo del Louvre (París), se representa una escena de merienda con chocolate en una casa de gente acomodada, como se deduce por la vestimenta de los comensales, así como del rico mobiliario y el ambiente distinguido que se escenifica en el cuadro. En él figura los recipientes y la vajilla que ha servido para preparar la bebida, de la que resulta fácil distinguir la calidad de la porcelana pintada que, sin duda, le aporta un toque de singular calidad.

Como decía, al popularizarse esta bebida en el *Viejo Mundo*, fue común la aparición de una serie de recipientes que se usaron para su elaboración y consumo. En una obra muy conocida del pintor Luis Meléndez o Menéndez, del siglo XVIII, fechada el año 1770, que se conserva en el Museo del Prado, aparece un recipiente hecho de cobre al que le acompaña un objeto destinado a remover el cacao con el que se hacía el chocolate. Parecidos objetos fueron representados en otras obras pictóricas y en azulejos, que dan idea de que este fuera el de uso más corriente para su elaboración.

De todos los recipientes asociados al consumo de chocolate, el más singular es, sin duda, la *mancerina*, nombre que recibe este original utensilio, creado en el siglo XVII para el servicio de la bebida. Se trata de un plato o bandeja de porcelana que lleva una abrazadera circular en el centro, destinada a sujetar la *jícara*, un vaso sin asas donde se sirve el chocolate y cuya función era la de impedir que el líquido se derramase¹³.

Papas (patatas)

El nombre indígena de papa, que en muchas partes de España se conoce como patata, procede de la lengua *quechua*. Se trata de un tubérculo que, como el cacao, aún se debate su procedencia precisa, y, asimismo, la fecha en la que comenzó a ser consumido. El origen se lo disputan los Andes chilenos y peruanos, donde se supone que fue cultivado por vez primera, quizá entre los años 8000 a.C. y 5000 a.C., mientras que otros, en cambio, reducen estas fechas hasta mediados del V milenio a.C. Se supone que su procedencia se distribuiría por un área geográfica que abarcaría los Andes del sur, el altiplano de Perú y el noroeste de Bolivia, territorios por donde se extendía el Imperio Inca, al que se le considera el de mayor dominio de la América precolombina, conocido como el *Tahuantinsuyo* (del quechua *tawantin suyu*, “las cuatro regiones o divisiones”), cuya fecha de mayor florecimiento político y cultural se fija entre los siglos XV y XVI.

La papa se ha transformado en los últimos siglos en uno de los productos más consumidos en muchas partes del mundo, del mismo modo que así había sido, también, en la etapa preeuropea de estas culturas. La primera referencia que se conoció sobre este

12 FRANÇOIS BOUCHER, pintor del siglo XVIII, nacido en París el 29 de septiembre de 1703 y fallecido en la misma ciudad el 30 de mayo de 1770. Se le definió como un artista de estilo galante, muy propio del gusto rococó.

13 La denominación de este recipiente se le atribuye a D. Pedro Álvarez de Toledo y Leyva, marqués de Mancera y virrey de Perú entre 1639 y 1648, quien puso de moda servir el chocolate en este tipo de tazas con la ventaja de que con ellas se podía beber sin que se derramase el líquido, aunque existen distintas opiniones para explicar este singular objeto.

alimento en el reino de Castilla figura en la *Historia General de las Indias*, de Francisco López de Gómara, en 1552, veinte años después de que el conquistador extremeño Francisco Pizarro llegara a las costas peruanas, cuando describe las regiones montañosas del sur del Perú y parte de Bolivia, en la región de Collao, en el altiplano entre Cuzco y el lago Titicaca, lugar al que se le considera el origen de su domesticación.

Una de las mejores descripciones sobre este producto se debe a Pedro Cieza de León (1518-1560), que figura en su *Crónica del Perú*, publicada en Sevilla en 1553, y a quien se considera, asimismo, el introductor de las primeras papas de la especie *andígena* del Perú, que llegaron a la Casa de Contratación de Sevilla en 1560. En el Capítulo XL de la Crónica que lleva por título *Del sitio que tiene la ciudad de San Francisco del Quito, y su fundación, y quién fue el que la fundó*, nos da cuenta de las características de este alimento: “*De los mantenimientos naturales fuera del maíz hay otros dos, que se tienen por principal bastimento entre los indios. Al uno llaman papas, que es a manera de turmas de tierra, el cual después de cocido, queda tan tierno por de dentro como castaña cocida, no tiene cáscara ni cuesco más que los tiene la turma de la tierra porque también nace debajo de la tierra como ella. Produce esta fruta una yerba ni más ni menos que la amapola*”¹⁴.

En Europa, este alimento recibiría nombres distintos, y en España, según Corominas, el uso indiferenciado de *papa* y *patata* se debe a una confusión entre la denominación americana de *batata* y *papa*, esta última conocida por los españoles en el siglo XVI, mientras que las batatas habían sido desembarcadas en el puerto onubense de Palos (Palos de la Frontera) el viernes 15 de marzo de 1493, traídas del Caribe por Colón a su regreso del *Primer viaje* a las *Indias occidentales*. La semejanza de estos dos alimentos dio pie a la confusión en algunas partes de España, aunque el nombre originario de papa se ha mantenido en otras muchas zonas de Andalucía y las Islas Canarias. Los franceses las asociaron con la manzana, denominándolas por ello *pomme de terre*. Los ingleses ya utilizaban el término *potatoes* desde 1597; los italianos no alteraron la palabra usada en España, mientras que los alemanes la sustituyeron por *kartoffel* y *erdapfel* por su parecido a las turmas, con las que, en su momento, las comparó también López de Gómara.

La importancia de este tubérculo en la alimentación de los europeos contribuyó a mitigar el hambre a un buen número de habitantes del continente. Para mostrar la importancia de la papa en Europa me ha parecido oportuno aludir a una serie de obras pictóricas donde se muestra su modo de cultivo, la necesidad de su producción en lugares como Prusia (en la actual Alemania), así como el tipo de gente que consumía un tubérculo que durante mucho tiempo fue un alimento muy poco valorado.

La escuela pictórica de Barbizon, en el Departamento de Sena y Marne, en Francia, que se localiza cerca del bosque de Fontainebleau fue, en el siglo pasado, un foco destacado de artistas que desarrollaron una obra importante en la pintura de paisajes y de la vida campesina. Uno de ellos, Jean-François Millet¹⁵, nos legó algunas obras dedicadas a las

14 CIEZA DE LEÓN (2005), p. 113.

15 Nació en Gruchy, Gréville-Hague, el 4 de octubre de 1814 y murió en la localidad de Barbizon, el 20 de

labores del campo, de las que son muy relevantes las del cultivo de las papas, tubérculo que, como en otros muchos lugares de Europa, no fue muy apreciado por los franceses, como del mismo modo sucedería con los habitantes de otras naciones europeas.

Una de las obras que define muy bien las condiciones de vida de los habitantes pobres de Europa en el siglo XIX, es, sin duda, la pintura de Vincent van Gogh, *Los comedores de papas*, que expresa el rechazo que producía este alimento en las clases sociales de estatus más elevado, al considerar que se trataba de un producto que solo lo comía la gente sencilla de escasos recursos, al considerarla, además, una comida más propia para el consumo animal que para los humanos. La literatura reflejó, igualmente, este estado de opinión que, como digo, quedó bien plasmado en la citada obra del pintor holandés.

Los tomates

La tomatera es una planta de la familia de las solanáceas (*Solanaceae*), cuyo fruto comestible se le conoce con el nombre de tomate -o jitomate, en gran parte de Méjico-, términos derivados de la lengua *náhuatl*, *Tomatl*. Su lugar de origen se lo disputan, a partes iguales, el mundo andino y el mesoamericano. En la primera zona aún crece un tomate pequeño en estado silvestre, mientras que fueron los mexicanos los que domesticaron las diferentes especies que hoy conocemos.

Cuando el tomate fue importado del Nuevo Mundo, sería Sevilla la primera ciudad de España, en donde se conoció este alimento, después de 1521, terminada la conquista de México por Hernán Cortés, ya que este puerto fluvial fue el lugar por el que entraron todas las mercancías y los alimentos que llegaron del otro lado del Atlántico. El uso culinario del tomate aparece documentado en Sevilla en el año 1608, al figurar en un documento donde se recoge la lista de las compras del Hospital de la Sangre.

Este nuevo alimento se representaría en un buen número de obras de arte, como del mismo modo sucedería con otros vegetales de origen americano. Algunos pintores españoles del siglo XVII, como Sánchez Cotán, Velázquez, Murillo o Juan Van der Hamen, no tardaron en hacerse eco de este fenómeno y pronto plasmarían en sus pinturas las nuevas especies de alimentos de origen americano, muy apreciadas por una clientela interesada por todo lo exótico y desconocido¹⁶.

En el cuadro del pintor sevillano del siglo XVII, Bartolomé Esteban Murillo, *La cocina de los ángeles*, fechada el año 1646, se muestra una escena en la que se está preparando la comida de un convento, y en donde se narra un episodio de la vida de Fray Francisco Pérez, fraile cocinero de profunda devoción, y a quien desde el cielo le fue enviado un

enero de 1875. Este pintor, de estilo realista, formó parte del grupo llamado Escuela de Barbizón, nombre de la localidad donde se asentaron un buen número de artistas, grandes defensores de esta temática pictórica.

16 JUAN VAN DER HAMEN, *Bodegón con frutero y dulces*, h. 1623, Madrid, Colección Banco de España y *Vertumno y Pomona*, 1626. Madrid, Banco de España; Francisco Barrera (c. 1595-1658), *El mes de Julio*. Bratislava, Slovak National Gallery; Luis Meléndez, (1716-1780), *Bodegón con alcachofas y tomates en un paisaje*, h. 1771. Colección particular. En MARÍA LUZ LÓPEZ-TERRADA. INGENIO (CSIC-UPV), www.traditom.eu

grupo de ángeles para realizar las tareas que el fraile no hacía, con lo que de este modo se le evitaba la segura reprimenda de sus superiores por no terminar la tarea que le había sido encomendada. En el cuadro, el tomate aparece pintado en la zona baja hacia la derecha de la imagen.

Uno de los artistas españoles que le dedicó una especial atención a este alimento fue, sin duda, Luis Egido Meléndez o Menéndez (1716-1780)¹⁷, a quien se le considera uno de los mejores pintores del género de bodegones del XVIII, y el que mejor representa dicha temática durante este siglo.

Consideración final

Con este texto, solo he pretendido hacer unas pocas consideraciones sobre una serie de cuestiones relativas a la influencia que, de manera indirecta, produjo en las manifestaciones arqueológicas y artísticas la introducción de ciertos alimentos que llegaron de América a lo largo del siglo XVI, y que dieron lugar a la aparición de un conjunto de objetos que formaron parte de la vajilla de mesa en los objetos que fueron utilizados para su consumo y que, en muchas ocasiones, forman parte de materiales estudiados, asimismo, a través de la denominada arqueología histórica. Y, del mismo modo, es igualmente relevante su presencia en las obras de arte, ya se trate de la citada vajilla como objetos individualizados, así como su representación en la pintura, en la escultura o en relieves arquitectónicos. Todo ello enriqueció, sin duda, la forma en la que, a partir de las fechas indicadas, surgió un mundo nuevo en las obras arqueológicas y artísticas que se pueden contemplar en las dos orillas atlánticas del Viejo y el Nuevo Mundo.

¹⁷ Pintor nacido en Nápoles, de una familia de artistas españoles. Su padre, Francisco Antonio Meléndez, era pintor de cámara del rey Felipe V y se había trasladado a la ciudad italiana en 1699 donde permaneció con su familia hasta que su hijo cumplió un año de edad.

Bibliografía.

AA.VV (2000). *El Bodegón*. Madrid: Fundación amigos del Museo del Prado. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.

BENZONI, G. (1989). *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

BRYSON, B. (2011). "La casa. Una breve historia de la vida privada," en *Historia de la Cultura II*. Barcelona: RBA.

CIEZA DE LEÓN, P. (2005). *Crónica del Perú. El Señorío de los Incas*, Selección, prólogo, notas, modernización del texto, cronología y bibliografía, Franklin Pease, G.Y. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

CORDÓN, F. (1999). *Cocinar hizo al hombre*. Tusquets Editores, colección Los Cinco Sentidos.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1992). *Historia General y Natural de las Indias*. Edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, T. I-V.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1986). *Sumario de la natural historia de las Indias*. Ed. de M. Ballesteros. Historia 16, nº 21.

GARCÍA MERCADAL, J. (1959). *Lo que España llevó a América*. Madrid: Ed. Taurus,.

HARRIS M. (2011). *Bueno para comer: enigmas de alimentación y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

LÓPEZ DE GÓMARA, F. (1965). *Historia General de las Indias*. Barcelona: Editorial Iberia.

LUNA FERNÁNDEZ, J. J., (1995). *Los alimentos de España en la pintura. Bodegones de Luis Meléndez*. Madrid: Mercasa.

PÉREZ SAMPER, M. A. (2019). *Comer y beber: una historia de la alimentación en España*. Madrid: Ed. Cátedra.

TEJERA GASPAS, A. (2020). "Los alimentos de las Antillas que Colón trajo al puerto de Palos en 1483." En J. M. Campos Carrasco (Ed.). *La Recuperación geoarqueológica del puerto histórico de Palos de La Frontera (ss. XIV-XVI)*, cap. 3. Medio natural e instalaciones portuarias. Madrid: UHU Publicaciones, pp. 35-53.

TEJERA, A., CAPOTE, J. (2005). *Colón y La Gomera (La Colonización de la Isabela (República Dominicana) con animales y plantas de Canarias)*. San Cristóbal de La Laguna: Taller de Historia del Centro de la Cultura Popular Canaria.

El hundimiento de *La Mouche* en la playa de Vallehermoso según las fuentes anglofrancesas

Carlos Hernández Bento

Licenciado en Historia del Arte.

Jefe del Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Desde antaño en Vallehermoso, localidad norteña de La Gomera, se ha venido transmitiendo oralmente el hecho de que una embarcación naufragó en su playa. Decían que tenía por nombre “La Mosca” y, para ello, se apoyaban en el hallazgo de varios botones con el emblema de este insecto en el referido lugar.

Existen múltiples versiones del suceso recogidas por el sociólogo Andrés Raya Reyes y por la revista *Eseken*: Una indica que el navío iba buscando refugio a causa de un temporal; otra que el hundimiento fue producto de un cañoneo con un segundo barco y que el nombre apareció escrito en una tabla¹; y, finalmente, otra refiere que la embarcación, huyendo de unos piratas, pereció en la aldea playa de la Sepultura, desde donde el mar arrastró sus restos a la playa principal de Vallehermoso. Las características físicas de algunos vecinos del cercano caserío de Tamargada, rubios y de ojos azules, se atribuyen a la posibilidad de que desciendan de los marineros².

El 14 de noviembre de 1969, la leyenda comenzó a materializarse, cuando del lecho marino de la playa se recuperaron dos cañones de bronce de unos mil kilos de peso y 2,30 m de largo cada uno. Más tarde, en una prospección realizada en 1995, se pudo documentar fragmentos de madera, cinco cañones de hierro, una treintena de balas de cañón, una decena de lingotes de hierro/plomo utilizados para lastre y diversos trozos de metal. Además, otro cañón de bronce, extraído también de la playa de Vallehermoso, se localizó en una colección particular. El equipo de arqueólogos que efectuó la prospección consideró que el pecio debía de ser de finales del siglo XVIII o principios del XIX³.

El suceso fue datado el 6 de marzo de 1801, gracias a unas cartas que se conservan en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife⁴ y a la copia de una carta de Edward Griffith, publicada en el *London Gazette* del 26 de mayo de 1801, que ofreció datos cla-

1 RAYA (2014, febrero, 19).

2 AA.VV. (Enero-Febrero-Marzo, 1998), p. 3.

3 ESCRIBANO (1999), pp. 383-398.

4 Fondo Documental Antiguo, Rollo 55/1, Caja 55-2/2, Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife [en adelante, BMSCT].

ve, como el nombre del barco que provocó el naufragio: *Diamond*; el de su capitán, el propio Griffith, y una breve narración de lo ocurrido⁵.

La documentación de archivos, la hemerografía y la bibliografía en inglés y en francés manejadas en este trabajo, permiten esclarecer y corregir algunos puntos del suceso que habían permanecido en la oscuridad: cuál y cómo era el barco que provocó el naufragio de *La Mouche*; quién era su capitán (biografía); cómo fue la interacción que provocó el desastre; durante qué días ocurrió todo; qué día y a qué hora exacta se hundió. Asimismo posibilitó también un acercamiento a la propia *Mouche* y al que entendemos que fue su capitán Louis Briolle.

El suceso del corsario francés *La Mouche* en La Gomera está encuadrado en la segunda de las llamadas *guerras revolucionarias francesas o de coalición*, que tuvo su inicio en 1799 y su final con el tratado de Amiens de 1802, y que acabaría momentáneamente con el enfrentamiento entre Francia y Gran Bretaña. Estas guerras surgieron tras el estallido de la Revolución Francesa, cuando las monarquías europeas lucharon contra la difusión de sus ideas y el expansionismo de la República, dirigida desde 1799 por Napoleón.

Con toda la documentación hallada podemos intentar una reconstrucción lo más completa posible de lo sucedido. No en vano, ahora contamos no sólo con la prensa ya mencionada, sino con documentos primarios que están directamente conectados con la realidad: El informe de Griffith a sus superiores: TNA (Kew) ADM 1-1848-231; el cuaderno de a bordo del propio Griffith: TNA (Kew) ADM 51-1399; y el del master del *Diamond*: TNA (Kew) ADM 52-2930. Así como las cartas extraídas de la Caird Library and Archive del Museo Marítimo Nacional de Londres, signatura ADM B/203, sobre la reclamación de Mr. Birt de un dinero por la captura de *La Mouche*. Según estas fuentes:

El martes 3 de marzo de 1801, el *HMS Diamond* estaba en compañía del escuadrón con el que llegó a Canarias e hizo señal al *Thames* para salir a la captura de un pequeño bergantín español llamado el *San Sebastián*, que iba de Lanzarote con destino a Tenerife cargado con grano. Le dispararon dos veces, subiendo 54 prisioneros procedentes del mismo a bordo. Luego, enviaron un oficial y diez hombres para hacerse cargo de la presa⁶.

5 EFF-DARWICH (2017, abril, 1), p. 1; *The London Gazette* (1801, mayo, 26), n° 15368, p. 580. Ahora hemos podido comprobar que la noticia fue publicada en otros muchos medios de la época como: *Edinburgh Advertiser* (1801, mayo, 26); *The Star* (1801, mayo, 27). *Bells Weekly Messenger* (1801, may, 31); *Kentish Weekly Post or Canterbury Journal* (1801, may, 29); *Staffordshire Advertiser* (1801, mayo, 30); *Chester Chronicle* (1801, mayo, 29); *London Packet and New Lloyd's Evening Post* (1801, mayo, 27); *Chester Courant* (1801, junio, 2); *Bury and Norwich Post* (1801, junio, 3); *Oracle and the Daily Advertiser* (1801, mayo, 27); *Hereford Journal* (1801, junio, 3); *Northampton Mercury* (1801, mayo, 30); *Hampshire Chronicle* (1801, junio, 1); *The Star* (1801, mayo, 18).

6 TNA (Kew) ADM 51-1399, *Diamond*, 03-03-1801: “[...] At 6, [¿kepted?]. Saw a sail ENE. Set *topgallant*. Sails in chace & made the *Thames*/ signal to chace a sail EbS. At 8:50, fired 2 shot & brought her to. A small Spanish/ brig laden with wheat, named *Saint* Sebastian from Lanzarote bound to/ Teneriffe. Got the prisioners on board, 54 in N°. Sent an officer & 10 men to/ take charge of her [...]” Así como en TNA (Kew) ADM 52-2930, *Diamond*, 03-03-1801: “[...] At 8 saw a sail ENE. Saw ano-/ ther EbS. Made signal N° 7 to the *Thames* E by S./ At 8:40 fired at the chace brought too a small Spanish brig laden with corn from Laza/ retta bound to Teneriffe. Name *Saint* Sebastian./ Got the prisioners on board in N° 54. Sent an of/ ficer and 10 men to take charge of her. [...]”.

El jueves 5 de marzo, Griffith se separó de la compañía del contraalmirante Robert Calder frente a Tenerife y, en cumplimiento de las órdenes de éste, fue a la búsqueda de un barco corsario francés, que supuestamente estaba navegando frente a la isla de La Palma⁷. A las 2:00 de la tarde, Griffith sacó los botes del *Diamond* y los envió con el *San Sebastián* en servicio a la isla de La Palma⁸.

A las 3:00 de la madrugada uno de estos botes se acercó a unos barquitos que estaban pescando, de los que apresó uno, que volvió a soltar, después de haberle preguntado por el corsario francés llamado la “Nueva Mosca”, y por las dos presas que éste había hecho y tenía ancladas en este puerto con intención de llevárselas a Santa Cruz de Tenerife. Se les informó que la expresada “Mosca” no estaba en ese puerto, aunque sí sus dos presas, las cuales intentaron sacar de la bahía, antes de iniciar la retirada⁹.

El viernes 6, a las 5:00 am, los botes y el *San Sebastián* volvieron y, luego, fueron enviados a la caza de un barco que vieron al sureste, izando toda la vela en su persecución. A las 8.15 am recogieron algunos de los botes y los izaron dentro, dejando la lancha y el gig con la presa. A las 10:30 am, de nuevo empujados por el viento. Al mediodía todavía estaban a la caza de dicho barco, que ya sospechaban que era el corsario francés, el cual estaba ubicado entre Tenerife y La Gomera¹⁰.

Algo más tarde, observaron que la presa estaba cerca de La Gomera en una calma. A la 1:00 pm, se puso a tiro de bala y el barco se precipitó contra la costa con la bandera francesa. Le dispararon con frecuencia con los cañones de proa y los mosquetes. Luego se acercaron y le propinaron tantas andanadas de disparos como fueron capaces con los cañones del lado de estribor. A las 2:30 pm cesaron de disparar, pues *La Mosca* salió del alcance de su artillería. El viento era, en ese momento, ligero y variable con calmas intermitentes. A las 3:00 pm sacaron los botes para remolcar. A las 3:30 pm volvieron a subir los botes e izaron las velas a la caza del corsario. A las 4:00 pm, tenían brisas frescas y al noroeste de ellos se encontraba el corsario. A las 5:00 pm, lo vieron entrar en una pequeña cala, en el lado norte de La Gomera. A las 5:45 pm, se mantuvieron tras la presa. A las 6:00 pm intentaron entrar en la cala. A las 7:00 pm, sacaron

7 TNA (Kew) ADM 1-1848-231, informe de Griffith a Evan Nepean: “[...] On the 5th of March I parted Company/ with Rear Admiral Sir Robert Calder off Teneriffe,/ and in pursuance of his orders went in quest of a French/ ship privateer supposed to be cruising about the island of Palma [...]”. TNA (Kew) ADM 51-1399, *Diamond*, 05-03-1801: “[...] The Squadron not in sight. Made all sail, prize in tow.” y TNA (Kew) ADM 52-2930, *Diamond*, 05-03-1801: “[...] Squadron not in sight [...]”.

8 TNA (Kew) ADM 51-1399, *Diamond*, 06-03-1801: “[...] At 2, shortened sail. Out boats & sent them away with the/ prize on service to the Island of Palma. [...]”. Así como en TNA (Kew) ADM 52-2930, *Diamond*, 06-03-1801: “[...] At 2, have too hoisting/ out the boats. Sent them away with the/ prize to the Island of Palma [...]”.

9 Acta del Cabildo de La Palma de 6 de marzo de 1801 en LORENZO (1975), pp. 316-317.

10 TNA (Kew) ADM 1-1848-231, informe de Griffith: “[...] on the morning of the 6th I fell in with her, between that island [La Palma] and Teneriffe [...]”; TNA (Kew) ADM 51-1399, *Diamond*, 06-03-1801: “[...] At 5, the boats & prize returned. Sent them in chace of a ship SE./ Made all sail in chace of Ditto. ½ past 8, fresh breezes. Picked up some of the/ boats and hoisted them in & left the launch & gig with the prize./ ½ past 10, In [steering] sails & hauled to the wind. Noon, Ditto Weather. [Still] in/ chace of a ship which we suspected to a french privateer. She/ standing between Teneriffe & the Island of Gomera.” Así como en TNA (Kew) ADM 52-2930, *Diamond*, 06-03-1801: “[...] At 5, boats in, returned. Sent them in chace/ of a ship SE. Made sail in chace of Ditto./ Picked up some of the boats. Left the/ launch and gif with the prize. ¼ past/ 10 [hauled] our wind. Fresh breeze and/ clear Weather. In chace of a ship. At Noon/ ditto Weather. The chace standing between/ Teneriffe and Gomera. East end of/ ditto S by E, 7 leagues.”

los botes. Estaba muy oscuro y enviaron un bote (*gig*) con un teniente y con bandera de paz para conocer la situación de la embarcación acosada¹¹. Luego izaron los botes y estuvieron barloveteando hasta que los alcanzó la luz de la mañana del sábado 7¹².

A las 6:00 de la mañana vieron la presa. 9:00 de am, se informó que era un corsario francés llamado *La Mouche* con 22 cañones, aunque sólo llevaba 18 montados, y 172 hombres. El barco estaba completamente destrozado por los disparos, anegado y habiendo perdido sus mástiles. Había sido alcanzado varias veces por debajo de la línea de flotación, lo que constituyó la causa de su deriva hasta aquel lugar. Por la noche los tripulantes de *La Mouche* habían tenido que cortar los cables para salvar sus vidas¹³.

Los franceses acabarían solicitando a las autoridades locales el flete de dos barquitos, que llevarían sendas cartas de auxilio: una al armador de *La Mosca*, residente en La Palma, y otra a su correspondiente, que estaba en La Orotava¹⁴.

El 11 del mismo mes, frente al extremo NE de Tenerife, capturaron una pequeña polacra española cargada en parte con mercancías variadas e intercambiaron prisioneros españoles por once ingleses en Santa Cruz¹⁵. El día 23 de marzo anclaron en el puerto de

11 Según Caird Library and Archive, NMML, ADM B/203, con la bandera de paz iban Codd, teniente segundo, y Samuel Jeaffreson, teniente tercero.

12 TNA (Kew) ADM 1-1848-231, informe de Griffith: "[...] and after an arduous/ chace obliged her / in consequence of the damage She sustained/ from our fire/ to run on shore on the North side of the/ Island of Gomera, where she very soon became a wreck./ [...]" TNA (Kew) ADM 51-1399, Diamond, 07-03-1801: "Fresh breezes & clear Weather. Observed the chace be calmed near the land. At 1, got/ within gun shot. She [sweeping] towards the shore with French colours up. Fired/ the bow chaces frequently at her. [Hove] to & gave her several broadside. ½ past 2, / ceased firing. She having towed out of the reach of our guns. The wind being/ light & variable with [intermifsive] calms. At 3, out boats & lowed from the/ shore. 3:30, In boats & made all sail in chace of the privateer. At 4, fresh/ breezes, chace NW. In [several] reef of topsails got up a range of the cable & aspiring/ on the B. Bower. She having brought up in a small bay on the North side/ of Gomera. 5:45, bore up for the chace./ Sent a boat in to discover her situation./ [...]" Así como en TNA (Kew) ADM 52-2930, Diamond, 07-03-1801: "Fresh breezes- Observed the chace in a/ calm near the land. At 1, came with/ in gun shot. She having all her [¿surches?]/ out and French colours flying proceeding/ towards the shore. Commenced firing our/ bow chace guns and muskets which was fired/ as part as capable for a great number of rounds/ at length our [starboard] broad side. Came to bear/ which was carried from [a being] calm- Contin- ued firing untile ½ past 2, at which [turn]/ the chace was out of gunshot- Ship [becalmed]/ and very near the land. Out all boats to [tow]/ 3:30, in boat and made all sail in chace./ She having got 6 or 7 miles to the North by a/ land breeze. At 5, observed the chace go in to a/ small cove. Ranged the [cables] and [¿?]/ to go in after her. At 6, [bore] up to run/ in the cove- 7, [Shortened] sail. Out boats/. It being [very] dark. Sent a lieutenant with/ the gig in to the [?] the chace- [Found]/ she was at anchor near the shore. In boats/ In boats and lay off [and] on untile [day]/ light [...]"

13 TNA (Kew) ADM 1-1848-231, informe de Griffith: "[...] Having occasion to land some prisoners. I sent an/ officer in for that purpose with a flag of truce who was/ informed by the captain of the privateer, that her name/ was La Mouche of 18 guns and 160 men belonging to/ Bordeaux. The destruction of this vessel gave me/ particular satisfaction, as she had been a most active &/ successful cruizer in those Seas.[...]" TNA (Kew) ADM 51-1399, Diamond, 07-03-1801: "[...] Am, fresh breezes. At 6, saw the privateer ashore in her beam ends, with/ all her masts gone. Sent a boat in with a flag of truce. At 9, the boat/ returned found her to be La Mouche, french privateer of 22 guns & 172 mens./ Found her water logged and had several men killed & wounded. Noon,/ moderated & fair, standing off and on- Privateer shattered to pieces by shot." Así como en TNA (Kew) ADM 52-2930, Diamond, 07-03-1801: "[...] In boats and lay off [and] on untile [day]/ light when we [found] the enemy on shore/ on her [beam] end with [found] mainmast/ gone sent in a flag of truce and [found]/ the chace to be La Mouche French privateer/ [¿?] for 22 guns but mounting 16- [...]" TNA (Kew) ADM 52-2930, Diamond, 08-03-1801: "Light airs- Boat returned [found] the privateer/ compleately [¿breilged?] and full of water./ She received many shot under water which/ caused him to go in to this place and in the/ night cutt his cable to save their lives. She/ had one man killed and 10 wounded/ [...]"

14 Fondo Documental Antiguo, Rollo 55/1, Caja 55-2/2, BMSCT.

15 TNA (Kew) ADM 1-1848-231, informe de Griffith: "[...] On the 12th of the/ same month, off the NE end of

Funchal (Madeira) y zarparon de allí tan pronto como pudieron hacer la aguada. Catorce días después alcanzaron las islas Scilly (Sur de Inglaterra) con pan para dos jornadas, a fin de conseguir algo de suministros¹⁶ y el 9 de mayo arribaron a Plymouth¹⁷.

Louis Briolle y La Mouche

Los navíos corsarios eran, en la mayoría de los aspectos, exceptuando su propiedad, equivalentes a los buques nacionales y durante el siglo XVIII y comienzos del XIX dieron un importante apoyo a las fuerzas militares marinas y a los propósitos de la nación que les pagaba. Estos barcos muchas veces eran de tipos menores, con respecto a los navíos de línea¹⁸.

El nombre “*La Mouche*” (*La Mosca*) fue muy común en el siglo XVIII y principios del XIX, lo que ha dificultado la identificación del malogrado barco en la playa de Vallehermoso. El hecho mismo de haber podido datar el suceso el 6 de marzo de 1801 descarta a muchos de estos candidatos existentes hasta hoy.

El Burdeos de la época, del que procedía *La Mosca* que naufragó en Vallehermoso, era un puerto que estaba completamente dedicado al corso: sus ciudadanos, como los de Argel, estaban muy interesados en el éxito de sus corsarios¹⁹. Entre los más famosos de esta ciudad figuraban “dos Moscas”: la *Mouche*, del capitán Louis Briolle y la *Nouvelle-Mouche*, del capitán Plassiard, que, junto a otros, se distinguieron por sus numerosas capturas y sus brillantes acciones en el mar²⁰. En concreto, la *Mouche* capitaneada por Briolle, destacó de entre los más valientes de su tiempo, siendo armada por la casa Ralguerie²¹.

Teneriffe we captured a/ small Spanish polacre laden in part with sundry/ merchandise. [...]”. TNA (Kew) ADM 51-1399, Diamond, 12-03-1801: “[...] Observed a sail in the SE. Standing towards us. At 3, fired a 3 shot/ and [brought] her too a Spanish Xabeque from Grand Canary bound to Santa Cruz/ laden with oil & sundries, [shipped] prisoners. [...] Bore up for Santa Cruz, hoisted a flag of/ truce which was received and exchange prisoners- [...]”. Así como en TNA (Kew) ADM 52-2930, Diamond, 12-03-1801: “[...] Captured a Spanish [Xabeck] from/ Cadiz for Teneriffe laden with oil./ 3:30 made sail- 6, the boats returned/ from the chace- [...] 6, bore up for Santa Cruz. 9, [histed] out/ the large cutter and sent her/ towards Santa Cruz with a flag flag of truce./ At noon, a Spanish boat came on board./ Received 11 English and sent Spaniards on shore.”

16 TNA (Kew) ADM 1-1848-231, informe de Griffith: “[...] On the 23d we anchored in Funchal/ Bay Madeira and sailed from thence as soon as we/ Could compleat our water. On the 6th instant we made/ Scilly and having only two days bread on board and/ the wind to the Eastward. I anchored there for a few/ Hours to get a supply. [...]”. TNA (Kew) ADM 51-1399, 23-03-1801: “[...] At single anchor in Funchall roads [...].”

17 “PLYMOUTH [...] Came in the Diamond, of 38 guns, Captain Griffiths, from a cruize off Tenerife: the Diamond during her cruise, fell in with la Mouche, French ship privateer, of 22 guns, and chased her ashore at Gomera, one of the Cape de Verde (sic.) Islands, and totally destroyed her. [...]”. *The Star* (1801, mayo, 11).

18 EASTMAN (1928), p. 1; HERNÁNDEZ BENTO (2016), pp. 53-54.

19 “Bordeaux, which once carried on so large and liberal a commerce, is now entirely occupied with privateering - its citizens, like those of Algiers, are principally interested in the success of their corsairs [...]”. *Morning Post And Gazetteer* (1801, septiembre, 18).

20 “Dans cette liste de nos plus célèbres corsairs peuvent figurer avec distinction, [...] la *Mouche*, capitaine Louis Briolle; la *Nouvelle Mouche*, capitaine Plassiard [...] appartenant presque tous à la maison Gradis, et tous distingués par leurs nombreuses prises et leurs brillantes actions sur mer. [...]”. O'REILLY (1860), p. 178. Muestra de la conexión entre Plassiard y Louis Briolle, es el hecho de que, en 1802, ambos cofundarían una empresa para armar en el comercio. SAUGERA (2002).

21 RIBADIEU (1854), p. 142.

Si tenemos la certeza de que la *Nouvelle Mouche* (*Nueva Mosca*) era una corbeta²², es fácil suponer que la que se hundió en La Gomera era también otra corbeta, aunque las fuentes que hemos manejado, no hacen nunca alusión concreta a su tipología. En el Museo Nacional de la Marina de Francia encontramos pinturas y maquetas que nos pueden dar una imagen fiel de estas embarcaciones²³.

Por otra parte, si los hechos de La Gomera de 6 de marzo de 1801 fueron protagonizados por una de estas “Moscas” procedente de Burdeos, hemos de descartar a la *Nueva Mosca* (*Nouvelle Mouche*), dado que también sabemos que ésta siguió operando mucho tiempo después de este naufragio²⁴. Por esta misma razón, es posible que la del desastre de Vallehermoso, deba ser la otra *Mouche*: la del capitán Briolle²⁵.

En su cuaderno de abordaje, Griffith nos comenta que la Mosca que naufragó en La Gomera era un barco de 22 cañones y 172 hombres. Sin embargo, el mismo Griffith cuando emite su informe a Evan Nepean habla de 18 cañones y 160 hombres²⁶. Asimismo, el cuaderno del *máster*, sacándonos quizá de dudas, dice que estaba preparada para 22 piezas de artillería, aunque llevaba montadas sólo 18. Si la corbeta estaba capacitada para llevar esas 22 piezas, 11 pares de cañones, podría tener sobre los 39.63 m de eslora y 9.99 m de manga, siendo de las más grandes en su género²⁷.

La Convención Nacional alentaba los esfuerzos de los corsarios, quienes encontraron en Burdeos buenos barcos y finos veleros, partiendo de su puerto en gran número. Un buen ejemplo de ellos fue el vizconde Louis Briolle, capitán de fragata de la Marina francesa desde 1789, que más tarde se dedicó al corso, comandando la corbeta *Stock*,

22 Fondo Documental Antiguo, Caja 112, nº1, relativo al apresamiento del Cosmopolita y a la administración de sus mercancías, BMSCT. *La Nouvelle Mouche* (fs. 67 y 69), era una corbeta capitaneada por Antonio Sebastian Plassiard, natural de Nancy y vecino de la ciudad de Burdeos (f. 3), de donde procedía esta embarcación armada por los hermanos Laprée (fs. 11, 37), quienes tenían en Santa Cruz de Tenerife como apoderados a Pedro Lallier y a Laprée junior (fs. 11 y 115). Según este largo expediente de 242 fs. hizo otras presas como el Scipion (f. 115), o los portugueses *Viriato* y *la Madre de Dios* (f. 131).

23 Según Winfield, una corbeta francesa era un buque de una sola cubierta con batería continua de cañones, pero de menor tamaño que una fragata. Tenían 11 o menos pares de cañones e iban aparejadas con tres mástiles. WINFIELD (2015), p. 117.

24 Lo encontramos en el mismo artículo de periódico citado en la nota 19. En el que además se dice que hay dos Moscas: La Nueva Mosca y otra con ese nombre, bien conocida por sus depredaciones. “[...] they announce that one of theirs vessels, called New Mouche (there is already another of that name well known for its depredations), had sailed from Teneriffe, and immediately after sent a new prize into that port- while convoying the prize she was attacked by English corvette, which she obliged to sheer off in contusion”. *Morning Post And Gazetteer* (1801, septiembre, 18). “On écrit de Brest le 8 septembre, que le corsaire, la Nouvelle-Mouche, armateur, le citoyen Laprée, de Bordeaux, sorti de Ténériffe, vient d’y faire entrer une nouvelle prise. En la convoyant, il a rencontré une corvette anglaise, à laquelle il a livré combat. L’ennemi maltraité a été obligé d’abandonner le corsaire et sa prise”. *Journal de Francfort. Avec privilege de Sa majesté Impériale* (1801, septiembre, 7) nº 265; *La Clef du cabinet des souverains* (1801, septiembre, 2), p. 3/8. “Bordeaux, Aug. 28. The Corsair La Nouvelle Mouche belonging to Citizen Laprée, of our town, on coming out of Teneriffe took a new prize. On taking her home she fell in with an English corvette; an engagement took place, when the corvette, after being much damaged was obliged to relinquish both the corsair and her prize”. *London Porcupine* (1801, septiembre, 7).

25 Como ya hemos visto, esta Mosca tenía su armador en La Palma, mientras que la Nueva Mosca lo tenía en Santa Cruz de Tenerife.

26 En una de las cartas del National Maritime Museum se dice que no se puede asegurar que fueran 160, ya que la tripulación escapó durante la noche hacia el interior. Caird Library and Archive, NMML, ADM B/203.

27 La clase *Jacobine* de la Marina francesa, por ejemplo, tenía esas proporciones y número de piezas. WINFIELD (2015), p. 488.



Izquierda. François Geffroy Roux, *Diligente*, corbeta de 1801 con 22 cañones (1878) Musée National de la Marine.

Derecha. Corbeta de 1811 con 22 cañones, la *Bayadère* (1814-1817) Musée National de la Marine.

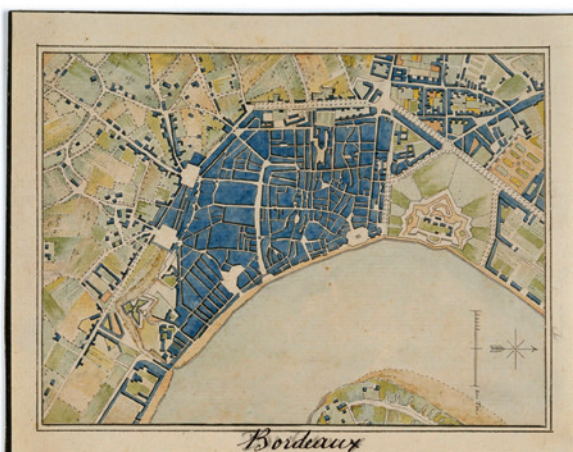
como teniente, tras la cual pasaría por la *Décidée*, la propia *Mouche* y la *Comète*. Briolle podría haber aspirado a un rango superior, pero prefirió las peripecias y la excitante vida de los cruceros de Burdeos a estos honores.

El 15 de septiembre de 1809, después de varios viajes exitosos, este personaje salió de Burdeos y, en sólo 53 días, libró cuatro combates contra fragatas inglesas, capturando entre otros al *Louisia*, al bergantín inglés *Hopewell*, al *Henriette*, al *Bellone*, al *John-et-Cément*, al *Henry*, y a la *Concorde*. Además de darle tiempo de rescatar a la *Margarita* o hundir al barco inglés *Resolution*.

De vuelta a Burdeos, el capitán Briolle, en 1810, se dirigió a Nueva York con su barco la *Comète*, donde esperaba encontrarse con otros corsarios franceses. Apenas llegó al golfo se encontró con un gran barco inglés que le pidió que se rindiera. Él se negó y, entonces, estalló el combate entre ambos. Briolle acabó abordando y capturando a su oponente, que llevaba un cargamento de cochinilla, piastras y dólares. Con prisa por llegar a Nueva York, el capitán encargó a su segundo que dirigiera el rico barco hasta Burdeos. Pero este marinero era un borracho consumado (sic.) y, apenas a bordo, se ocupó más de los vinos que se encontraban en el barco que de los cruceros enemigos. Sorprendidos por una escuadra inglesa en medio de un festín general, la tripulación amaneció en los pontones de Portsmouth.

El capitán Briolle tuvo conocimiento de esta impactante noticia en Nueva York; pensó entonces que su honor estaba comprometido y trajo a la *Comète* de regreso a Francia, pero murió cuando llegó al Verdon, a causa de sus heridas²⁸.

28 AA. VV. (1892), pp. 389-390; RIBADIEU (1854), p. 142.



Arriba. VERNET Joseph, Vista de la Ciudad y del Puerto de Burdeos, tomada del lado de las Salinières (1764) Musée National de la Marine.

Izquierda. Plano de Burdeos (1800-1825) Musée National de la Marine.

Apéndice

El vicealmirante Sir Edward Griffith Colpoys KCB (c. 1767 - 8 de octubre de 1832) fue un oficial superior de la Marina Real Británica de principios del siglo XIX. Sobrino de un destacado almirante, John Colpoys, Edward Griffith progresó rápidamente en la Royal Navy, pasando por varios barcos hasta que fue designado para el buque insignia de su tío, el *HMS London*.

A principios de 1797 se produjo un motín en Spithead y los rebeldes llegaron a confinar a Griffith y a su tío en sus camarotes, haciendo prisioneros a los infantes de marina.

La carrera de Griffith se recuperó de los sucesos de este “Motín de Spithead” y después de 1797 disfrutó de un período exitoso como comandante de fragata (la *Níger* y la *Tritón*) en la costa francesa de Toulon.

Posteriormente, pasó a otra fragata, la *Diamond*, que acompañó una expedición contra el Ferrol y Belleisle, en el año 1800. En 1804 dejó este barco y fue capitán del *HMS Dragon* de 74 cañones, con el que participó en la batalla del cabo Finisterre, en julio de 1805, poco antes de la gran batalla de Trafalgar.

En octubre de 1807, se le destinó al *HMS Sultan*, también de 74 cañones, con el que tuvo un grave percance en el puerto de Mahón, al caer un rayo sobre la embarcación que mató a nueve hombres hiriendo gravemente a otros tres.

En 1812, Griffith fue ascendido a contraalmirante y poco más tarde enviado a un comando en la costa de América del Norte. Así, en septiembre de 1814, lideró un ataque exitoso por el río Penobscot con el propósito de tener bajo control británico una parte de la provincia del Maine.

En América del Norte hasta 1821, como comandante de la base en Halifax, Nueva Escocia, habiendo ascendido a vicealmirante el 19 de julio de ese mismo año. Tras la muerte de su tío, tomó su apellido como propio. Griffith Colpoys volvió a Halifax nuevamente en 1830, pero su salud estaba fallando y murió en las Bermudas en su viaje de regreso a Gran Bretaña en 1832²⁹.

El *HMS Diamond* (1794) era un quinta clase *Artois* de 38 cañones nominales³⁰ (con 28 de 18 libras en el puente; 2 cañones de 9 libras y 12 carronadas de 32 libras en el alcázar; y en el castillo de proa, 2 cañones de 9 libras y 2 carronadas de 32 libras). Esta fragata fue diseñada por Sir John Henslow y construida en Deptford por William Barnard, con un costo total de £ 22,168. Poseía una eslora de 44,5 m; una longitud de quilla de 36,8 m; una manga de 11,9 m; un puntal de 4 m; un arqueado de 995 ⁵⁹/₆₄ toneladas y una capacidad para una tripulación de 270 hombres.

Entre los servicios que prestó esta nave se cuentan la destrucción de La *Volontaire* y de *L'Alerte* (1794); la captura del *L'Assemblée Nationale* (1795); la destrucción de *L'Etourdie* y otras embarcaciones en Erqui (1796); el ataque al corsario *La Vengeur* en Le Havre (1796); las capturas de los corsarios *Le Pichegru* (1796), *L'Espérance* (1796), *L'Amaranthe* (1796) y del cúter *L'Espérance* (1797). Bajo el mando del capitán Edward Griffith participó en las operaciones de Quiberon (1799); en el convoy al Cabo de Buena Esperanza (1799) y capturó el *Neptuno* (1801). Después del mando de Griffith, tomó el *Infante Don Carlos* (1804); estuvo patrullando las aguas del Canal de la Mancha (1806); navegó con un convoy a la costa de África (1807) y estuvo en las de Jamaica (1808). Finalmente, fue desguazado en Sheerness en junio de 1812³¹.

29 AA. VV. (1834), pp. 218-223.

30 Aunque no eran los más grandes de su rango, los barcos británicos de 38 cañones llegaron a estar muy bien considerados.

31 WINFIELD (2005), pp. 436 y 438-439.

Anexo documental.

No.	Wind	Remarks	Date
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	E. N. E.	Moderate and fine W. at 2 hours to hatter out the boats. sent them away with the King to the Island of Palmar at 6 hours of the end of the Line W. N. E. of Lequeua	March 5 th 1771
		<p>Windwater and hazy W. N. E. end of the W. N. E. of Lequeua</p> <p>At 3 o'clock sail in ship at 5 hours to returned sent them in line of a ship. the made sail in line of the King of course of the boats. left the Linnel and gij with the King. the boat W. hauled and wind. took Bourgeois Clear W. in chase of a ship. At 11 o'clock the Queen standing between Zamoroff and Governor East end of E. N. E. of Lequeua</p>	
13 14 15 16 17 18 19 20 21 22	Common	<p>W. N. E.</p> <p>W. N. E.</p> <p>South</p>	<p>March 8th Saturday</p> <p>South Breeze - Obsd that there in a Calm near the Land in at 1 o'clock with in from that. the having all the boats out and French boats flying Breezes toward the shore - commenced firing our two Chartrons and Muskets which was fired as fast as possible for a great while at length our shot began to come to shore which was caused from being calm - but the firing while in part 2 at which time the shot was out of gun that shot back and being near the Land but all boats return to 30 in boat and made all sail in chase the having got 20 miles to the North by land order at 6 o'clock the chase go in the small Cove among the timber and Richard to go in after her at 6 o'clock to come in the Cove - 4 o'clock sail out boats to being very dark but a Land with the gij in the Accommodation the chase from the was at anchor near the shore in boat to boat and low off our small Bay light when we found the firing on the other Breeze kind with good storm went gone South in a blast of force and from the Chase to be Low now the French Breeze being to 11 o'clock but remaining at 12 o'clock and some Breeze but it was not in there</p>

TNA (Kew) ADM 52-2930, Diamond, 06-03-1801 y 07-03-1801

Bibliografía.

AA. VV. (1892). *Bordeaux: aperçu historique, sol, population, industrie, commerce, administration*. Paris: Municipalité Bordelaise, Hachette, volumen 3.

AA. VV. (1998, enero-febrero-marzo). *La Mosca*. Esequen.

AA. VV. (1834) *The Annual Biography and Obituary*. London: Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, Paternoster-Row.

EASTMAN, R. M. (1928). *Some Famous Privateers of New England*. Boston: Privately Printed, State Street Trust Company.

EFF-DARWICH PEÑA, A. I. (2017, abril, 1) *Los cañones de la playa de Vallehermoso, un recuerdo del corsario francés 'La Mouche'*. La Prensa, revista semanal de El Día.

ESCRIBANO COBO, G.; MEDEROS MARTÍN, A. y CHINEA DÍAZ, D. (1999). *Prospección y sondeo subacuático en la playa de Vallehermoso (La Gomera, Islas Canarias)*, Investigaciones Arqueológicas.

LORENZO RODRÍGUEZ, J. B. (1975). *Noticias para la Historia de La Palma*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

HERNÁNDEZ BENTO, C. F. (2016). *Ataques británicos contra las Islas Canarias en el siglo XVIII. La visión británica*. Tenerife: Cabildo de La Gomera.

O'REILLY, P. J. (1860). *Histoire complète de Bordeaux*. Bordeaux: Chez J. Delmas, imprimeur, Tome III, première partie.

RAYA RAMOS, A. (2014, febrero, 19) "La Playa de Vallehermoso y sus cañones de leyenda". *Canarias Ahora*. Recuperado de https://www.eldiario.es/canariasahora/lagomeraahora/cultura/playa-vallehermoso-canonos-leyenda_1_4456144.html.

RIBADIEU, H. (1854). *Historie Maritime de Bordeaux. Aventures des corsaires et des grands navigateurs bordelais*. Bordeaux: Chez les principaux libraires, Et au bureau de la Guienne, rue Margaux.

SAUGERA, É. (2002). *Bordeaux port négrier. XVIe-XIXe siècles*. Paris: Editions Karthala.

WINFIELD, R. (2005) *Warships in the Age of Sail, 1793-1817: Design, Construction, Careers and Fates*. Yorkshire: Seaforth publishing.

WINFIELD, R. y ROBERTS, S. S. (2015) *French Warships in the Age of Sail, 1786-1861: Design, Construction, Careers and Fates*. South Yorkshire: Seaforth Publishing.

Hemerografía anglofrancesa.

Bells Weekly Messenger, London, Middlesex, United Kingdom.

Bury and Norwich Post, Suffolk, England.

Chester Chronicle, Chesire, England.

Chester Courant, Chesire, England.

Edinburgh Advertiser, Edinburgh, Midlothian.

Hampshire Chronicle, Hampshire, England.

Hereford Journal, Herefordshire, England.

Journal de Francfort. Avec privilege de Sa majesté Impériale, Frankfurt.

Kentish Weekly Post or Canterbury Journal, Kent, England.

La Clef du cabinet des souverains. Nouveau journal du soir et du matin, historique, politique, économique, moral et littéraire, De l'Imprimerie de Gratiot et compagnie, cul-de-sac Pecquay, rue des Blanes-Man-teaux.

London Packet and New Lloyd's Evening Post, London, England .

London Porcupine, London, Middlesex, United Kingdom.

London Star, London, Middlesex.

Morning Post And Gazetteer, London, Middlesex, United Kingdom.

Northampton Mercury, Northamptonshire, England.

Oracle and the Dially Advertiser, London, England.

Staffordshire Advertiser, Staffordshire, England.

The London Gazette, London.

The Star, London, Middlesex.

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

EXP: 765-923400

FECHA: 9 de septiembre de 2022

Nº. REGISTRO: REGAGE22e00039226782

TÍTULO: EL HUNDIMIENTO DE LA MOUCHE EN LA PLAYA DE VALLEHERMOSO SEGÚN LAS FUENTES ANGLOFRANCESAS

La serie de los Apóstoles en las Catedrales de Salamanca y sus fuentes

José Manuel García Iglesias
Catedrático de Historia del Arte.
Universidad de Santiago de Compostela.

Un conjunto de pinturas del XVII

Se trata, en este caso, de un apostolado constituido por trece apóstoles que se completa con una representación de Cristo como Salvator Mundi. De la misma mano y momento, formando parte de ese mismo conjunto, ha de sumarse una representación de María. Y, además, en relación, con ese mismo autor y tiempo, cabe vincular otra pintura más que nos muestra a Santa Inés.

Todas estas pinturas responden a una fórmula similar dado que se presenta a la figura en tres cuartos, usualmente con una mesa delante, en un espacio interior o ante un retazo de naturaleza de formas sombrías para dejar, en un lateral, hacia el fondo, un espacio abierto que aporta un luminoso paisaje. En el caso de los apóstoles se muestran con nimbo en tanto que a Jesús se le presenta emanando de su cabeza un halo de luz. Tanto las representaciones de Cristo como las de los apóstoles y la Virgen cuentan con un texto, en latín, en la parte inferior.

Actualmente este conjunto se encuentra, salvo las figuras de Cristo y María, en el claustro catedralicio y las dos pinturas restantes se ubican en la entrada a la sacristía de la llamada catedral nueva; también está aquí el cuadro de Santa Inés. La puesta en valor de este apostolado es fruto de la restauración acometida por la Fundación Reale, que se hizo cargo de la misma, en el año 2008, tal como se hace patente por una placa dispuesta en el claustro.

Cristo, los doce apóstoles, el Credo corto y una fuente gráfica

Se relaciona a los doce apóstoles con los contenidos del denominado “Credo corto”, a reconocer como expresiones explícitas de la Fe. Con ello se tiene en cuenta la creencia de que fueron ellos los que formularon tal oración en un momento que se supone bien tras la Ascensión o ya pasada la Asunción, siempre antes de la llamada diáspora apostólica. Ha de tenerse en cuenta de que, también, hay un “Credo lar-

go”, relacionado con el concilio de Nicea del 325 y que es un texto atribuido a San Atanasio¹.

Es a partir del siglo XV cuando se relacionan las diferentes frases del Credo corto con una representación de todos y cada uno de los apóstoles portando filacterias con tales textos; en una obra del llamado Maestro de las Banderolas se presenta de tal forma². Por otra parte el que se muestre a los apóstoles con los instrumentos del martirio tiene sus antecedentes en la Historia Certaminis Apostolorum, Pseudo-Abdás, del siglo VI³.

La relación de los distintos apóstoles con lo que el Credo Corto tiene en el trabajo de Hendrick Goltzius, nacido en Muhlbrecht, un auténtico hito que iba a ser fuente de inspiración de distintos autores a partir de la ejecución de una serie constituida por una representación de Jesús y doce apóstoles; es una obra fechada en 1589⁴. Su obra fue particularmente valorada en España, tanto es así que fue distinguido por Felipe II como “historiógrafo y pintor de la casa de España”⁵, teniendo una proyección importante en la pintura barroca⁶.

En esta serie la representación de los apóstoles, que se muestra numerada, y que también se ordena teniendo en cuenta lo que dice el Credo, atiende a su ordenación a la que se cita en uno de los evangelios: “Habiendo llamado a sus doce discípulos, les dio potestad para expulsar a los espíritus impuros y para curar todas las enfermedades y dolencias. Los nombres de los doce apóstoles son éstos: primero Simón, llamado Pedro, y su hermano Andrés; Santiago el de Zebedeo y su hermano Juan; Felipe y Bartolomé; Tomás y Mateo, el publicano; Santiago el de Alfeo, y Tadeo; Simón el Cananeo y Judas Iscariote, el que le entregó”⁷. La traición de Judas Iscariote llevó a que Matías ocupase su lugar, lo que Goltzius tiene en cuenta. Ha de tenerse en cuenta que no siempre se citan los discípulos en el mismo orden.

En otro texto evangélico se dice: “Sucedió en aquellos días que salió al monte a orar, y pasó toda la noche en oración a Dios. Cuando se hizo de día, llamó a sus discípulos, y eligió a doce entre ellos, a los que denominó Apóstoles: a Simón, a quien puso el sobrenombre de Pedro, y a su hermano Andrés, Santiago y Juan, Felipe y Bartolomé, a Mateo y Tomás, Santiago de Alfeo y a Simón, llamado Zelotes, a Judas de Santiago y Judas Iscariote, que fue el traidor”⁸.

Y en otro lugar se nos dice: “Cuando llegaron, subieron a la sala superior, donde se alojaban: Pedro y Juan y Santiago y Andrés, Felipe y Tomás, Bartolomé y Mateo, San-

1 GONZÁLEZ DE ZÁRATE (2008), pp. 191-192.

2 GONZÁLEZ DE ZÁRATE (2008), p. 193.

3 GONZÁLEZ DE ZÁRATE (2008), p. 193.

4 GONZÁLEZ DE ZÁRATE (2008) 193.

5 GONZÁLEZ DE ZÁRATE (2008) 194.

6 Vid. NAVARRETE PRIETO, B. (1998); MUSEO DIOCESANO DE BARBASTRO- MONZÓN (2013).

7 MATEO, 10, 1-4.

8 LUCAS, 16, 12-16.

tiago el de Alfeo y Simón el Zelotes y Judas el de Santiago. Todos ellos perseveraban unánimes en la oración...”⁹.

Del grabado a la pintura, en Salamanca

El pintor que lleva a cabo este apostolado interpreta libremente la colección de grabados con la que cuenta. Ello afecta no solo a la relación de los distintos textos con cada uno de ellos sino al modo de interpretar a los diferentes personajes. Así, en el caso de Pedro (ilustraciones 1 y 2), con el que, como es habitual se abre la serie, prefiere que éste adopte la actitud del grabado alusivo a Andrés y no la orante con la que se presenta en la obra gráfica. El modo de presentar las dos llaves con las que se suele caracterizar también adquiere aquí perfiles propios dado que, en la pintura, se muestra una de oro y otra de plata, con lo que se pretende aludir a su poder de atar y desatar en el cielo y en la tierra: “Te daré las llaves del Reino de los cielos, y lo que ates en la Tierra quedará atado en los Cielos, y lo que desates en la Tierra quedará desatado en los Cielos”¹⁰. El texto que, en este caso, se aporta, dice: CREDO IN DEU(M), PATRE(M) OM(N)IPOTENTE(M), CREATOR(M) COELI ET TERE; en este caso, grabado y pintura dicen lo mismo.

Le sigue su hermano Andrés, con su cruz aspada, de gran tamaño, en este caso, y el libro abierto sobre la mesa mostrándose en actitud de predicar y no meditabunda como en el grabado de referencias; aquí se dice: ET IN IESUM CHRISTUM, FILIU(M) EIUS UNICUM, D(OMI)N(U)M NOSTRUM.

A Juan, con el que se sigue, en este caso, la serie, le corresponde el cáliz con el demonio alado; también lleva libro y su texto es: QUI CO(N)CEPTUS EST D(E) SPIRITUS SA(NCT)O, NATUS EX MARIA VIRGINE, el que lleva, en la colección grabada, Santiago el Mayor, que es el tercero en la ordenación seguida por Goltzius. Si en la obra gráfica el apóstol mira hacia lo alto en este caso quien pinta el cuadro prefiere orientar su mirada hacia el espectador

Le sigue Santiago el Menor, con la maza de batanero, a relacionar con su martirio, dispuesta sobre la mesa en tanto que mantiene, bajo el brazo, un libro; su epígrafe dice: PAS(S)US SUB PONTIO PILATO, CRUCIFIXUS, MORTUUS, ET SEPULTUS, el texto de San Juan en la obra de Goltzius de cuya imagen se toma, en este caso, el modo de orientar, hacia lo alto, su rostro, y no mirando hacia abajo, como sucede en el grabado que presenta a este apóstol

A Mateo se le representa con la lanza, a relacionar con su martirio. Está leyendo el libro y, en su caso, se escribe: DESCENDIT AD ÍNFEROS TERTIA DIE RESURREXIT A MORTUIS , texto de San Felipe, en la obra gráfica.

Santiago el Mayor se presenta con sombrero de peregrino, con tres conchas y bastoncillos cruzados, como insignia jacobea, y porta un bordón. Se sigue, en este sentido, lo

⁹ HECHOS DE LOS APÓSTOLES, 1, 13-14.

¹⁰ MATEO, 16:19.



Izquierda. San Pedro. Hendrick Goltzius, 1589. Autoría. <https://twitter.com/ColeccionMMoret/status/1411587977436925952/photo/1>

Derecha. San Pedro. Catedral de Salamanca. Autoría. José Manuel García Iglesias

que muestra el grabado de Goltzius pero de una forma bien diferente ya que se procura otorgar a la figura un porte distinto al de la obra gráfica. El texto que se le asigna en este caso es el siguiente: ASCENDIT AD COELOS SEDET AD DEXTRA DI PATRIS OM(N)I POTE(n)TI , el texto de San Bartolomé en la obra de Goltzius

Con Felipe se continúa en este caso la serie. Se le identifica por cruz latina, atributo habitual suyo. Le acompaña el siguiente texto INDE VENTURUS EST IUDICARE VIVOS ET MORTUOS que se corresponde con la figura de Mateo en el conjunto gráfico que vale como punto de partida. Un libro, cerrado, se presenta sobre la mesa que hay ante el santo En este caso sus manos se disponen juntas, en actitud orante dejando la citada cruz latina, a modo de báculo, sobre su pecho.

Con Bartolomé continúa este apostolado. El cuchillo que porta en cuchillo en su diestra remite a su martirio en tanto que su mano izquierda sobre el libro que, cerrado se mantiene sobre esa mesa, tan habitual en este repertorio. El texto correspondiente

dice: CREDO IN SPIRITUM SANTUM, el propio de Santo Tomás en el repertorio de grabados.

Al apóstol Tomás se le identifica por la escuadra. La lleva en su mano derecha y se relaciona SANCTAM ECCLESIAM CATHOLICAM SANCTORUM COMUNIONE, texto de Santiago el Menor.

Simón, con quien continua esta serie, se presenta con la sierra identificadora de su martirio; en este caso la sostiene con su diestra en tanto que en el grabado que vale como punto de partida se dispone detrás del Santo. Coincide, en este caso, el texto del Credo con el que se le relaciona en ambos casos: REMISSIONE PECATORUM. Y, si en la obra de Goltzius se le dispone leyendo, aquí mantiene el libro cerrado y mira, un tanto ensimismado, hacia el frente.

A Judas Tadeo se le visualiza en este ciclo salmantino portando una albarda con lo que se le relaciona, de tal modo, una vez más, con su martirio. El texto que se le adjudica en ambos casos es: CARNIS RESURRECTIONEM.

Matías cierra la serie de doce. Él es quien sustituye a Judas Iscariote en el apostolado, tras ser elegido para ello: “Es necesario, por tanto, que uno de los que nos acompañaron todo el tiempo en que convivió con nosotros el Señor Jesús, comenzando en el bautismo de Juan hasta el día en que nos fue quitado y llevado al cielo, se asocie a nosotros como testigo de su resurrección. Propusieron dos: José, llamado Barsabá, de sobrenombre Justo, y Matías. Y rezando, dijeron: «Señor, tú que penetras el corazón de todos, muéstranos a cuál de los dos has elegido para que ocupe el puesto de este ministerio y apostolado, del que ha prevaricado Judas para marcharse a su propio puesto». Les repartieron suertes, le tocó a Matías, y lo asociaron a los once apóstoles”¹¹ En este caso el atributo alusivo al martirio que se utiliza en la pintura es una hacha. Con el texto que lo acompaña se completa, en ambos casos, este Credo: ET VITAM AETERNAM AMEN.

Particularidades del apostolado

Aún cuando el seguimiento de los grabados es evidente en este serie también cabe hacer alusión a algunas diferencias a tener en cuenta en cuestiones tales como la elección de los atributos, la interpretación del espacio y la ordenación del programa.

Así el pintor salmantino opta, en algún caso, por cambiar el atributo con el que se muestra a los apóstoles. Así, en el caso de Tomás se cambia por una escuadra la lanza que utiliza, en esta figura, Goltzius y que, en la pintura, se llevará a la figura de Mateo. Por otra parte, en la obra gráfica. Judas Tadeo no se muestra con atributo alguno, más allá del libro. Y, en el caso de Matías, el grabado presenta una espada como identificador del martirio, en el repertorio pintado tal instrumento se dejará, tan solo, para representar a Pablo.

¹¹ HECHOS DE LOS APÓSTOLES, 1, 21-26.

El modo de interpretar los fondos de las diferentes composiciones es distinta, también, en los grabados y en las pinturas. En la obra gráfica hay una idea, única, del espacio, como fondo en el que habita cada figura. En la pintura, en tanto, se desglosa en dos mundos diferenciados; uno es el propio de cada apóstol, en un primer plano; el otro, con un cierto carácter complementario viene dado por esa apertura, luminosa, a un espacio de fondo que alude a un determinado territorio, posiblemente a vincular con aquellos lugares en los que se practicó la acción apostólica. Desde esa perspectiva posiblemente cabe interpretar algunos paisajes de fondo. Así, en el de Santiago el Mayor, se distingue un río y, al otro lado una ciudad en la que destaca la altura de una torre, quizás un referente a un lugar del territorio hispano, evangelizado por este apóstol, ¿será Salamanca, a la orilla del Tormés? Y, en el caso de Felipe, se ocupa el pintor de aportar un fondo que, quizás, quiera remitir a las tierras de la Galia romana, supuestamente evangelizada por este apóstol. El paisaje en cuestión pudiera identificarse con una visión, un tanto libre, de Saint Michel, en el territorio de Normandía.

A la hora de buscar una explicación a la ordenación de los apóstoles en esta serie pintada cabe preguntarse por qué no se siguió ni el orden seguido por Goltzius ni ninguno de los otros que aportan los textos del Nuevo Testamento. Hay que recordar que el orden aquí seguido es: Pedro, Andrés, Juan, Santiago el Menor, Mateo, Santiago el Mayor, Felipe, Bartolomé, Tomás, Simón, Judas y Matías. La cuestión más curiosa es el que Santiago el Mayor pase del tercer lugar al sexto, ¿cómo explicarlo? Si la serie se dispone en un espacio continuo – quizás con Jesús, al principio, y Pablo, al final- se le otorga al Patrón de España justo un espacio medio, con lo que, en cierto modo, lo preside. ¿Cuál es la razón de este cambio? Este posible sentido, buscando un cierto protagonismo de este apóstol, puede justificar la elección del texto del Credo con el que se le identifica - ASCENDIT AD COELOS SEDET AD DEXTRA DI PATRIS OM(N)I POTE(n)TI - ; quizás tenga que ver, de alguna forma, con la propia vida de Santiago el Mayor, al lado de su madre, María Salomé, ante Jesús: “Entonces se le acercó la madre de los hijos de Zebedeo con sus hijos y se postró para hacerle una petición. Él le preguntó: «¿Qué deseas?». Ella contestó: «Ordena que estos dos hijos míos se sienten en tu reino, uno a tu derecha y el otro a tu izquierda». Pero Jesús replicó: «No sabéis lo que pedís. ¿Podéis beber el cáliz que yo he de beber?». Contestaron: «Podemos.»”¹².

Llama, por otra parte, la atención, que Santiago el Menor se disponga en cuarto lugar. Quizás el culto que este apóstol tiene en la catedral jacobea. La condición de evangelista de Mateo quizás justifique que, quien organiza el programa salmantino, adelante su posición en este conjunto.

Hay otras cuestiones en las que el pintor procura atender a criterios que pueden enunciar un sentido simbólico. Así, en el caso de Tomás, quizás el manto, azulado, que lo cubre sea una referencia al culto mariano, teniendo en cuenta el reiterado modo de relacionar, en esta propia catedral de Salamanca, a este apóstol con el tema de la Asunción en el que recibe el cinturón de la Virgen.

12 MATEO, 20, 20-22.

Cristo, Salvator Mundi

La representación del apostolado adquiere un determinado sentido al completarlo con una representación de Jesús teniendo en cuenta el texto que le acompaña; se le representa como Salvator Mundi; por eso sobre la mesa se dispone el globo terráqueo con la cruz encima, atendiendo al modelo de Gotzius correspondiente; en este caso lo que se dice en el texto es EUNTES DOCETE OMNES GENTES- “Id y enseñar a todas las naciones”¹³. El texto, con el que se concluye el evangelio de Mateo, continúa diciendo: “... bautizadlos en nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu santo, enseñadles a observar todo cuanto os encargué; y ver que yo estoy con vosotros todos los días hasta el fin de los tiempos”¹⁴, algo que se aproxima al texto, más largo, pero de idéntica intención, que puede leerse en el correspondiente grabado de Goltzius

San Pablo, el apóstol de los Gentiles

Se añadirá a este apostolado, con similares características, una representación de San Pablo. Su imagen sigue de forma cercana la composición propuesta por Goltzius, completando la anteriormente grabado. Porta espada aludiéndose, de tal modo, a su martirio. En este caso le acompaña un texto extraído de una de su epístolas: CORDE CREDITUR AD IUSTITIAM - “Pues con el corazón se cree para alcanzar la justicia...”¹⁵. Lo que aquí se dice es bien diferente a lo que se propone en la estampa de la que se parte como modelo: NAM MIHI VITA CHRISTVS EST & MORS LVCRV - Para mí la vida es Cristo y el morir una ganancia-, también extraído de una de las epístolas paulinas¹⁶. Parece, en este caso, especialmente interesante el texto que se propone en Salamanca pues alude, de algún modo, al Credo que sus apóstoles difundirán.

María, Regina Apostolorum

En este caso se completó este conjunto de pinturas con una representación de María, patrona de esta catedral; sobre la mesa se pueden ver una serie de objetos, alusivos a la Pasión de Cristo - una corona de espinas y tres clavos- y en el texto correspondiente, extraído de uno de los evangelios canónicos, se dice: MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM - “Mi alma alaba al Señor”¹⁷. El hecho de que, en las letanías marianas, una de ellas la reconozca como REGINA APOSTOLORUM - “Reina de los Apóstoles”- contribuye a otorgarle un mayor sentido en este conjunto.

Por otra parte, el que forme parte este texto del inicio de uno de los evangelios lleva a asociarlo con un primer momento en la vida de María; un cuadro de Boticelli que muestra a la Virgen con el Niño, a quien se representa portando una corona de espinas y tres clavos, le otorga a esta pintura del XV, un sentido prefigurativo también implícito en esta representación del siglo XVII.

¹³ MATEO, 28, 19.

¹⁴ MATEO, 28, 19-20.

¹⁵ 1. ROMANOS, 10, 10

¹⁶ FILIPENSES, 1, 21.

¹⁷ LUCAS, 1, 46.

Sobre el posible autor de estas pinturas

El pintor que más afinidades presenta con lo que este repertorio de pinturas aporta es Lorenzo de Aguilar, quien fallece en 1655 y cuya obra se inicia en la segunda década del siglo XVII¹⁸. Se ha documentado como obra suya la pintura del el “arco de entierro” de don Roque de Vergas, sito en la capilla de don Diego de Neila que se abre hacia el exterior por la Puerta de Ramos y se ubica en la nave del Evangelio, entre las capillas de San Clemente y la de Santiago y Santa Teresa, las primeras, en esa parte, hacia los pies del templo.

Se localiza dicho arco de entierro enfrente de otro, anterior, que es el de Diego de Neila-canónigo, doctor en Derecho Canónico y profesor de Latín y Griego en la Univesidad salmantina; falleció a finales del siglo XVI¹⁹-. El de Roque de Vergas, canónigo doctoral de esta catedral, a cuyo cabildo sirvió, incluso, en razón de su cargo capitular, como abogado en diferentes pleitos lo que, en algún caso, puso en peligro su vida²⁰. El texto que puede leerse en este arco relata así quien era este personaje: ESTE ARCO DEL DOCTOR D. ROQVE/ DE VERGAS DEL CONSEJO DE SU MAGES/TAD Y SV OYDOR EN LA REAL CHANCILLE/RÍA DE VALLADOLID CONSULTOR DE LA STA/ INQVISICION ARCEDIANA DE MONLEON/CANONIGO DOCTORAL EN ESTA SANCTA/IGLESIA CATHE-DRATICO DE PRI/MA D CANONES DECANO YLVS/TRE DE LA MISMA FACVLTAD EN/ ESTA VNIVERSI-DAD Y DE SUS HE/REDEROS Y DEMAS SUCESSORES/JUNTA-MENTE CON LA SEPVULTURA/ CERCANA A EL DICHO ARCO/ FALLESCIO EN LA CIUDAD DE VALLA/DOLID A XXVI DE JUNIO DE/ MDCXXII AÑOS. IACE DE/BAJO DEL PRESENTE ALTAR/ DONDE PARA SU MEMO-RIA DIA DE STA BARBA/RA EN ESTA STA IGLESIA Y VNIVERSIDAD DEJÓ DCCLU MA-RAVEDIS. Se sabe que el encargo de la pintura se hace en en 1627 por parte de doña Catalina de Ulloa²¹, madre del también canónigo Roque Ruiz Barrios²².

Con respecto al estilo de Lorenzo de Aguilar se ha considerado que “El dibujo es preciso y cuidado y los volúmenes se presentan un tanto planos, muy siluetados... Se complace con meticulosidad en los menores detalles. Los rostros don dulces y amables, claramente repetitivos, y los fondos claros”²³.

En el citado arco del entierro se presenta una representación de la Inmaculada -aislada en un cuadro-, en la parte media. Sobre la misma, ya en pintura mural, se representa al Padre, en actitud de bendecir, rodeado de ángeles. A los lados del citado cuadro se muestran, en pie, dos santos. A la derecha de la representación de la Inmaculada se muestra a Santa Bárbara, identificada por la torre dispuesta a su lado. A la izquierda, en tanto, está San Roque, en su condición de especial protector del allí enterrado. Sobre lo aquí pintado cabe citar lo que se dispone en el frente del sepulcro en cuestión: DOCTO-

18 VID. MONTANER LÓPEZ, 1987: 41.

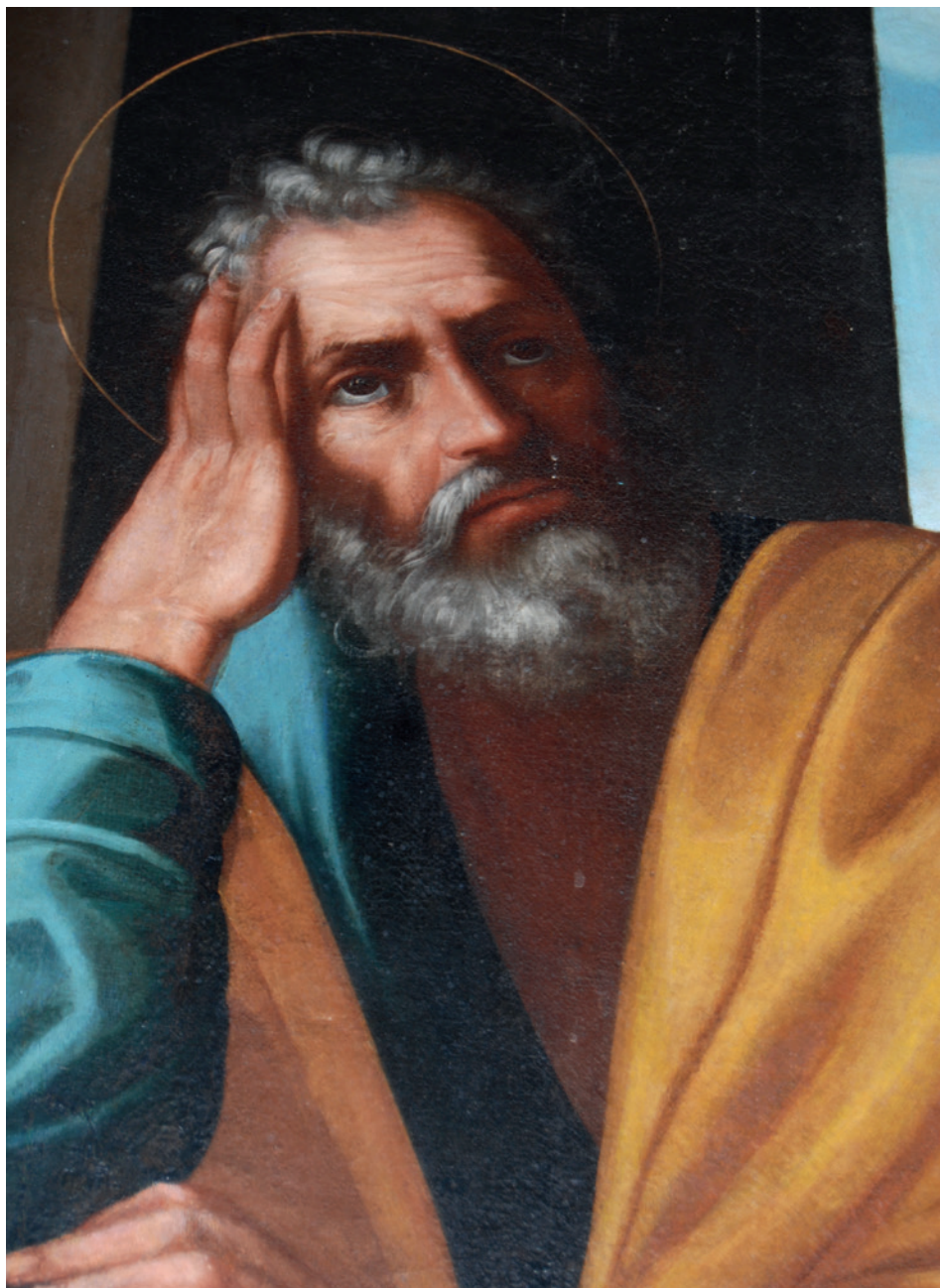
19 Vid. GÓMEZ-BARRERA (2011).

20 Vid. RICO CALLADO (2019), p. 240

21 MONTANER LÓPEZ (1987), p. 41, Lám. 11.

22 Vid. RICO CALLADO (2019), pp. 243-244.

23 MONTANER LÓPEZ (1987), p. 41



Rostro de San Pedro. Catedral de Salamanca. Fotografía. José Manuel García Iglesias.

RI DOMINO ROCHO DE VÆRGAS SVB PENTVM/TVTELA HOC TVMULO QVIESCIEN-
TIS/ HOSPES MIRARIS BVSTIS ADSTARE PARENTEM/ CVI DEVS IN GREMIO SARCINA
GRATA SEDETI/ BARBARA CUI DEXTRUM CINGIT LATUS INDE SINISTRVM /QVI LE-
VAT INFESTA CORPORA PESTE. ROCHVS/ ET PROTECTANTEM SVPERUM STIPAN-
TE SENATV./ COELICOLVM CESLISO DESVPER AXE PATREM./ VIRGO SVI MANES
VERGAE LATVURA TONANTI/COLLIGIT. AE THEREIS INSERIT ILLE CHORIS,/NEC SAT
ERAT SEDES ANIMAM ADVECTARE BEATAS/ SOPITI HIC PERAGIT CORPORIS EXCV-
BIAS./ SCILICET AETERNVM OBSEQVIVM PIA NVMIN PRAESTANT, /CVLTORESQUE,
COLVM OFFICIOSA SVOS.

Esa minucia , propia de Lorenzo de Aguilar, se observa, por ejemplo, en el rostro del San Pedro de esta serie (ilustración 3), con proximidades formales al Dios Padre del arco de enterramiento de Roque de Vergas. Esa caracterización, tan serena, que se observa en la generalidad de la obra pintada, aquí analizada, son parecidas, también, a las observadas en figuras como la de Santa Barbara y San Roque, antes citadas.

Queda mucho por saber sobre estas pinturas. No conocemos, por ejemplo, su ubicación primera en esta catedral y hasta si éste fue el primer lugar en el que se mostró. Tampoco, por supuesto, si es un encargo del cabildo catedralicio o no. ¿Tendría algo que ver el canónigo doctoral Roque de Vergas con la realización de esta obra? Lo que si parece evidente es que se realizaron tales pinturas en el tiempo en el que él formaba parte de dicho cabildo.

Bibliografía.

GÓMEZ-BARRERA, J. A. (2011). "Diego de Neila" en REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario Biográfico electrónico*, en

<https://dbe.rah.es/biografias/48499/diego-de-neila>

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (2008). "La serie de los apóstoles en la catedral de Lima: sus fuentes gráficas" en *Brocar*, 32 (2008), pp. 191-218.

MONTANER LÓPEZ, E. (1987). *La Pintura barroca en Salamanca*, Salamanca: Universidad, 1987.

MUSEO DIOCESANO DE BARBASTRO- MONZÓN (2013). *El valor de la imagen religiosa durante la Contrarreforma. El Apostolado del Monasterio de San Victorián*, en <https://museodiocesano.es/el-valor-de-la-imagen-religiosa-durante-la-contrarreforma-el-apostolado-del-monasterio-de-san-victorian/>

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

RICO CALLADO, F. L. (2019). "Las atribuciones judiciales de los cabildos catedralicios en la época moderna. Conflictos de los capitulares en Salamanca. Siglos XVI_XVII", en *Hispania Sacra*, LXXI, 143 (2019), pp. 233-247.

Latinoamérica en las exposiciones Norteamericanas. Propuestas Neoárabes

Rafael López Guzmán
Catedrático de Historia del Arte.
Universidad de Granada.

Este artículo deriva de la investigación realizada en el proyecto “Patrimonio cultural y literatura de viajes: artistas y escritores americanos en Andalucía (1850-1950). Referencia: B-HUM-686-UGR20”

Introducción

La evocación del pasado ha sido una constante en diversos periodos culturales, a modo de apropiación de la historia como garante de la existencia contemporánea. Evocación que tuvo en el siglo XIX uno de sus momentos álgidos, con cualidades formales y simbólicas variables en las distintas geografías, tanto de Europa como de América.

En el caso de los países latinoamericanos, esta reconstrucción se convirtió en argumento de identidad, de autenticidad, de garantía de supervivencia cultural en momentos de definición moderna de las jóvenes repúblicas recientemente independizadas de la monarquía hispana.

Si la definición de la identidad nacional se convierte en un objetivo de Estado y de la sociedad en general, las ventanas exteriores que suponen las grandes exposiciones internacionales serán una oportunidad para mostrar lo positivo de cada país y el grado de desarrollo implementado hasta ese momento, así como las ideas de construcción de futuro¹. La época dorada de las Exposiciones Universales, pese a que se mantienen hasta hoy día con objetivos renovados, fue entre 1851 y 1914, ya que la I Guerra Mundial puso en entredicho la idea del progreso colectivo de la humanidad, pilar básico en la organización de estos eventos.

¹ “Las exposiciones con carácter universal se comenzaron en Londres en 1851. La segunda fue en París (1855), repitiendo la capital inglesa en 1862 y la francesa en 1867. Siguieron Viena (1873) y Filadelfia (1876). Continuaron, cerrando el siglo, París (1878), Melbourne (1880), Barcelona (1888), París (1889), Bruselas (1897) y, finalmente, de nuevo París (1900). Pese a su carácter efímero, muchas de las arquitecturas que se realizaron para estas exposiciones universales han sobrevivido y constituido en emblemas de las ciudades donde se instalaron. En el caso de Londres se edificó el Crystal Palace (1851), diseñado por Joseph Paxton. Construido inicialmente en Hyde Park, se trasladó a otro lugar donde sería destruido en un incendio en 1936. Por lo que respecta a París, la Torre Eiffel fue construida para la exposición de 1889”.

De hecho, los organizadores de las exposiciones buscaban como principales objetivos fomentar y exhibir el grado de industrialización de sus respectivos países y aprovechar los eventos para implementar el intercambio comercial, mostrando en los pabellones la riqueza de sus productos.

Ahora bien, la imagen que se brindaba de forma genérica en estos eventos internacionales estaba relacionada con la arquitectura elegida por cada nación para su pabellón que dialogaba, generalmente de forma muy ecléctica, con el resto de construcciones, así como con el diseño general de la exposición².

Esa unidad entre definición identitaria y exposición de sus riquezas, significaba una oportunidad para concretar la imagen que cada país quería dar al mundo y que, lógicamente, interactuaba con los lineamientos políticos concretos de cada momento.

Así, tomando como modelo a México, en la Exposición Universal de París de 1889, concurre con un edificio de carácter prehispánico diseñado por Antonio Peñafiel. Se trataba de un homenaje a las culturas antiguas del país, en especial a la azteca, pero presentadas bajo los códigos de la arquitectura neoclásica. La idea era transmitir no la realidad indígena, que en todo caso estaba representada mediante los productos exhibidos en el interior, sino la grandeza histórica de la nación, interpretada por la filantropía y el cientifismo de las elites ilustradas del Porfiriato, que, como es bien sabido, abogaba por una revisión afrancesada en lo estilístico.

Para la gran exposición parisina de 1900, en cambio, México apuesta directamente por un clasicismo denominado en aquel momento como “neogriego” o “neogreco”. Así lo apuntaba Sebastián B. de Mier, comisionado mexicano en París: *“Todos los pabellones de la calle de las Naciones, en que estas están representadas, prefirieron primero emplear arquitecturas graves y nuevas. México, que como hemos visto no tiene una arquitectura que lo caracterice, que a la simple vista de la fachada de su pabellón recuerde su nacionalidad, como la tienen Italia, España, Noruega, etc., debía adoptar un estilo serio que revelara el carácter del gobierno que rige su destino y el estilo neogreco, que satisfacía estas condiciones, fue el adoptado”*³.

El mensaje no podía ser más claro: México era una nación tan moderna y evolucionada como cualquier otro país europeo, por lo que sus imaginarios estilísticos también iban en la misma línea que los del viejo continente. El Pabellón mexicano fue encargado al arquitecto Antonio M. de Anza. Este, incluyó alusiones a las etapas históricas del México moderno: la Independencia, la Reforma y la “Pax” porfiriana. Lo que no quita que, entre los proyectos presentados y no ejecutados, figurara uno de Jesús Contreras que, con un eclecticismo exacerbado, de connotaciones barrocas por el recargamiento, se estructuraba con un magnífico arco califal a modo de arco de triunfo central.

2 Los pabellones individualizados se comenzaron en la exposición de París de 1867. Hasta ese momento cada país se integraba en las salas de los grandes palacios feriales donde se identificaban mediante cartelas y, en ocasiones, con stand algo diferenciados.

3 MIER (1901), p. 229.

En la Exposición de Río de Janeiro de 1922-1923, organizada con motivo del Centenario de la Independencia de Brasil, se puede observar uno de los más sorprendentes proyectos que México llevó a estas citas internacionales. La Revolución estaba prácticamente finalizada y el país sometido a los vaivenes de una redefinición total de su pasado e identidad. Es, en este contexto, que el nuevo Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, impulsa personalmente un pabellón de estilo “colonial”. Esta decisión hay que entenderla a través de la propia figura de Vasconcelos. En esos momentos, promovía una práctica artística de Estado que, a modo de nueva evangelización republicana, recogiera la raíz popular de la expresión nacional, la cual, cierta elite intelectual, identificaba en el barroco novohispano. Así, el proyecto ganador, obra de los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi, presentaba, nada más y nada menos, que un palacio colonial con el pórtico propio de una iglesia. Y en el centro de este, en vez de imágenes religiosas, un escudo de México sacralizando la nación mexicana, en sintonía con la función “nacional” de la imagen de la Guadalupe, impulsada por “lo popular”.

En la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), México recuperaba el mundo prehispánico, lo que quedaba refrendado por las pinturas que se enviaron para el adorno interior seleccionadas a partir de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, pero con el objetivo de mostrar la plástica heredada del mundo precortesiano como sello de identidad. El indígena y su mundo se convirtieron en los protagonistas. Como ha señalado acertadamente Aurora Y. Avilés: *“La selección de obras que representó a México en Sevilla manifiesta la apropiación de elementos de las clases populares como medio de validación del orden político. Con la participación de estas piezas se difundió la imagen de un Estado preocupado, no sólo por conocer e integrar a todos los sectores sociales, sino también por diseñar y aplicar políticas vanguardistas, aspecto tangible en las innovaciones que se gestaron desde el arte y la enseñanza, que fueron aprovechadas en la circulación de un discurso oficial. En la forma de paisajes locales, tehuanas, yucatecas e indias oaxaqueñas, se buscó expresar “lo propio” y construir la idea de nación que una plástica sustentada en el “amor” ... hacia los asuntos regionales y hacia el carácter mexicano de las cosas”*⁴.

Esta indefinición estética es visible en la presencia de otros países latinoamericanos en estas citas expositivas. En el caso de Argentina, en su pabellón de la Exposición de San Francisco, Panamá-Pacífico, de 1915, acude con un edificio de estilo francés, incluso realizado por arquitectos de esta nacionalidad como son Auguste Huguier y Eduardo Sauze.

De igual forma, anteriormente, en la exposición Universal de París de 1889, Argentina acudió con uno de los pabellones más grandes del conjunto. Realizado por el arquitecto Albert Ballu, egresado de la Escuela de Bellas Artes de París, respondía a una estructura de hierro que seguía el modelo del Crystal Palace de Joseph Paxton. Este edificio, de vuelta a Argentina, fue utilizado en la Exposición del Centenario en 1910 y después como Museo de Bellas Artes, no siendo muy apto para la conservación de las obras. Desapareció en 1933 con las ampliaciones de la Plaza de San Martín.

4 AVILÉS (2010), p. 68.

La opción neoárabe

Hasta cierto punto, los pabellones que España presentó en distintas exposiciones en la segunda mitad del siglo XIX con carácter neoárabe están justificados por su propia historia y por la moda orientalista que domina Europa, lo que nos sorprende es la presencia de pabellones con estas características como ventanas exteriores de países latinoamericanos en exposiciones celebradas en Estados Unidos de Norteamérica.

En 1876, Estados Unidos tomaba el testigo de Europa y organizaba por primera vez una Exposición Universal en Filadelfia. Se trataba de conmemorar el centenario de su independencia, momento único para mostrar al mundo sus avances civilizatorios y su capacidad de liderazgo en el nuevo orden mundial. Una joven república, frente a las monarquías europeas, defensora de valores democráticos que extendía a la totalidad de América, sustantivo que se apropiaba, y que, además de su liderazgo político, se proponía con capacidad sobrada para abastecer los amplios mercados del resto del continente. Apenas quedaban 10 años para acabar con la presencia colonial de la monarquía hispana, país anclado en su historia, en esos momentos, e incapaz de sostenerse en la nueva economía mundial.

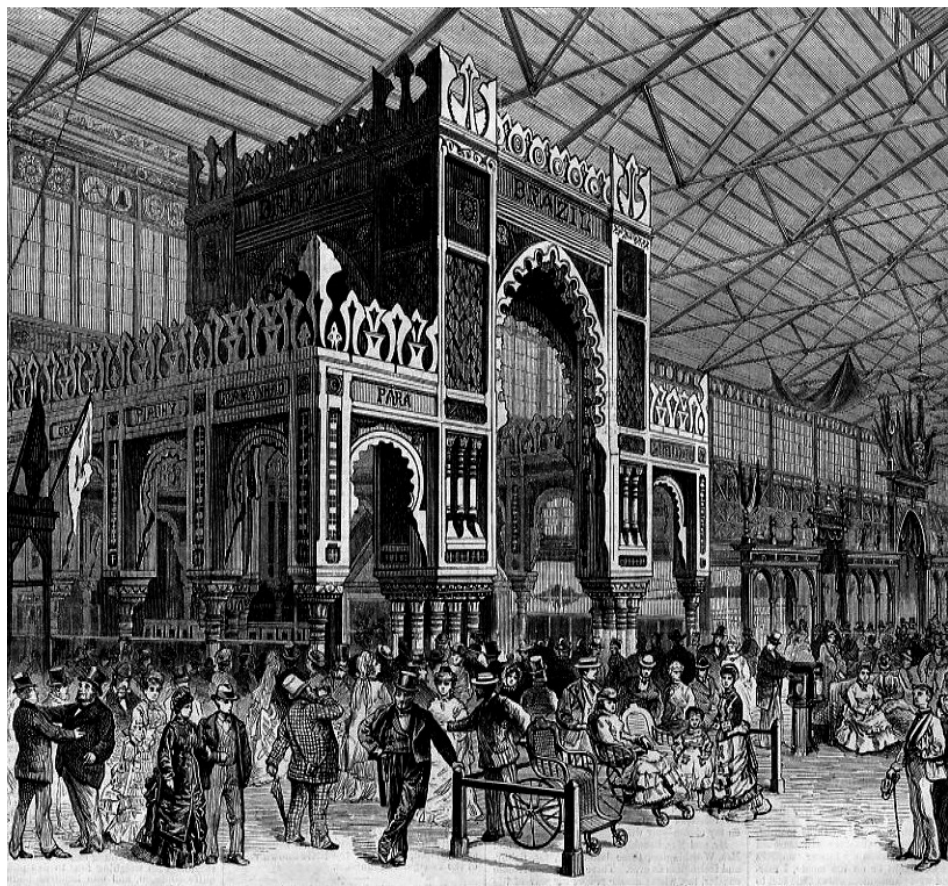
Por tanto, la oportunidad que significaba esta exposición y las que continuaron para los países americanos fue importantísima porque, sin duda, como sucedió, el futuro de estos iba a ir de la mano con las acciones de los Estados Unidos de Norteamérica.

En este contexto, la opción neoárabe⁵ no será la más importante cuantitativamente, pero sí suficientemente significativa para dedicarle este texto. A veces son sencillamente detalles, aunque en el caso de la presencia mexicana en Nueva Orleans nos encontremos con un proyecto arquitectónico, decorativo y simbólico de enorme trascendencia.

El pabellón de Brasil en la exposición de Filadelfia (1876)

En la exposición de Filadelfia el pabellón brasileño se encontraba en el lado norte de la nave principal, entre las secciones holandesa y belga. Era una de las arquitecturas más sobresalientes del conjunto. El recinto se definía con una columnata abierta de madera con arcos de herradura enmarcados por alfiles. La parte central, a modo de entrada principal, repetía el esquema con un gran arco angrelado de herradura sobre elevado con relación a la columnata periférica, alcanzando más de 12 metros de altura. El conjunto se completaba con azulejos vidriados con ricos diseños, organizándose de forma que enunciaban los nombres de los diferentes estados brasileños en el friso que rodeaba la estructura. Todo estaba pintado con colores alegres, siendo los principales los nacionales: verde, amarillo, rojo y azul. Banderas y serpentinatas se disponían a lo

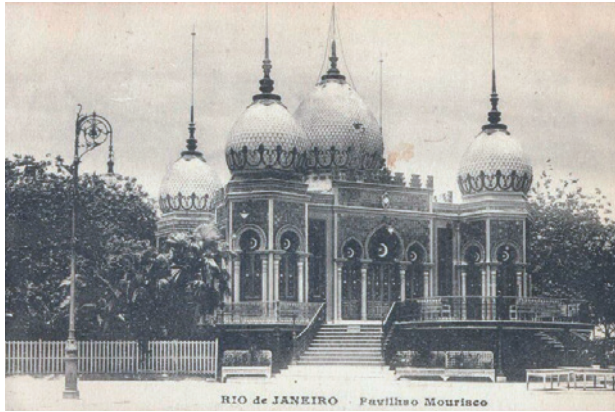
5 DANBY (1995), p. 14. Generalmente el neoárabe se identifica con el término "morisco" definido por Miles Danby como "Moorish Style is a Western concept and in its widest sense denotes a style derived from Islamic design elements found in countries ranging from Spain, in the West, to Mogul India, in the East. This is the sense in which it is used here". Este es el sentido en que se usa en este texto.



Pabellón de Brasil en la exposición de Filadelfia.

largo de la parte delantera volando sobre los puntos destacados de la estructura. Las vitrinas eran de cristal con adornos de marfil y oro, revestidos con una tela de color marrón oscuro. El coste del pabellón superó los 30.000 dolares.

Esta propuesta exótica hay que relacionarla con la propia evolución de la arquitectura brasileña en el siglo XIX donde se produce una ruptura con el pasado portugués de tintes barrocos, optando por una supuesta modernidad apoyada en arquitectos, sobre todo franceses, que, formados en la Escuela de Bellas Artes, intentan traspasar los modelos europeos al país americano, dominados por el eclecticismo. Así, no faltan en las nuevas construcciones de una burguesía emergente espacios como el “fumoir”, presente en un ejemplo acabadísimo como el palacio do Catete en Río de Janeiro. Ahora bien, dentro de esa sociedad económicamente emergente tienen un papel destacado



Kiosco “morisco” de la playa de Botafogo. Río de Janeiro.

miembros de las comunidades siriolibanesas, lo que es visible en Sao Paulo, donde algunos de sus representantes optarán por una estética orientalizante que unifique sus orígenes con su situación en la jerarquía social brasileña del momento.

La repercusión de estos pabellones, a nivel local, era bien visible en los kioscos. En el caso de Brasil tenemos que recordar el construido con estética “morisca” en la playa de Botafogo en Río de Janeiro. Esta construcción, de 1907, aparecía como hito urbano y colofón de la Avenida Beira-Mar que conectaba el centro histórico con los barrios situados al sur de la ciudad. Integraba un café y un kiosco de música. El edificio destacaba por su impactante presencia, convirtiéndose en lugar muy frecuentado por la sociedad carioca.

De planta rectangular, se elevaba sobre una estructura metálica, rodeada de terrazas para café al aire libre, y en la que destacaban sus cuatro pabellones angulares cubiertos por cúpulas bulbosas revestidas de tejas vidriadas de reflejo metálico y yamures de bronce. Los pórticos con arcos de herradura apuntados permitían el acceso al salón central, cubierto por una voluminosa cúpula. Toda la decoración correspondió al pintor florentino Oreste Sercelli, quien recubrió los paramentos de arabescos policromados, cerró los vanos con vidrios de vivos colores y cubrió el suelo de parqueté. Tan característico diseño dio lugar a una ambigua identificación con la arquitectura “morisca” que afectaría a su denominación, si bien Adolfo Morales, hijo y del mismo nombre que el arquitecto diseñador, negaba esta simplista vinculación, estableciendo una no menos dudosa filiación “neo-persa”. Es evidente que, a pesar de la liberalidad interpretativa del proyectista, el conjunto presentaba indudables influencias de la arquitectura mogola, ya de las salas de audiencia y pabellones en su disposición abierta y horizontal, ya de las mezquitas de Lahore y Delhi en las voluminosas cúpulas. Desgraciadamente este magnífico y exótico edificio fue demolido en la década de 1950⁶.

6 RODRÍGUEZ DOMINGO (2012), pp. 37-38.

El pabellón mexicano de Nueva Orleans (1884)

La gran aportación de México a la estética neóárabe en lo que significa la arquitectura de exposiciones fue el pabellón de la minería realizado para la Exposición Industrial Universal y Centenario Algodonero (Nueva Orleans, 1884), proyectado por el arquitecto José Ramón Ibarrola Berruecos⁷.

Las aspiraciones mexicanas de participar en este evento se enfocaron a la búsqueda de una salida comercial para sus materias primas en la economía internacional. Porfirio Díaz, estando “con licencia” de su cargo de presidente durante la gestión de Manuel González, encabezó la Comisión Mexicana para la exposición. Los trabajos que se realizaron tenían como objetivo presentar a México como una nación moderna en el ámbito mundial, exhibiéndose, por ejemplo, un barco de vapor mexicano, construido en astilleros ingleses, así como una maqueta del ferrocarril de buques planeado por el capitán Eads para atravesar el istmo de Tehuantepec⁸. También estuvieron presentes objetos que resaltaban nuevamente la identidad nacional a través del vínculo con el pasado prehispánico, entre ellos un modelo en yeso del monolito de la Piedra del Sol. La plasmación arquitectónica corrió a cargo, como he señalado, de José Ramón de Ibarrola (1841-1925), un arquitecto e ingeniero muy reconocido durante el Porfiriato, lo que le llevaría a intervenir en importantes proyectos nacionales como el trazado de ferrocarriles, encauzamientos de ríos o el desagüe del valle de México, así como constructor del faro del Puerto de Tampico.

El encargo realizado a Ibarrola, fechado el 23 de abril de 1884, concretaba la participación de este en tres edificios: el pabellón de minería (kiosco morisco), el centro administrativo de la Comisión Mexicana, que serviría previamente a su funcionamiento en la feria como alojamiento de los soldados y almacén, y la adecuación del stand de México en el edificio principal. Además, supervisaría el jardín mexicano donde se exhibirían aves vivas y cuyo centro sería ocupado por el kiosco.

El más importante y el que nos atañe en este estudio sería: *“Un pabellón de fierro, de forma octogonal, de 32’ 6” de lado, coronado por una cúpula de obra adornada de fierro y cristal, de estilo morisco, cuyas proporciones y parte ornamental serán conforme al proyecto del ingeniero Ibarrola, y no podrá alterarse parte alguna o detalle del dicho edificio sin el conocimiento y aprobación del mencionado arquitecto”*. Igualmente se señalaba que el encargo se hiciera a la empresa Keystone Bridge Company de Pittsburgh⁹.

Entre los informes periódicos que envía Ibarrola al general Porfirio Díaz, es interesante una carta con fecha de 12 de junio de 1884, donde señala que los edificios que construirá serán “dignos de México” y aprovecha para criticar de forma bastante dura las

7 LÓPEZ GUZMÁN y AVILÉS GARCÍA (2015), pp. 59-84

8 BÁEZ (2003), pp. 69-71.

9 Esta empresa ya había trabajado con el gobierno mexicano unos años antes, en 1879, construyendo el Faro de Tampico diseñado también por José Ramón de Ibarrola.

arquitecturas oficiales: *“El Edificio Principal de la exposición, que debiera ser lo más notable de ella, no tiene más mérito que cubrir un espacio inmenso de terreno, pero en sus proporciones, en su aspecto general y en sus pormenores es la mayor blasfemia que he visto llevada a cabo contra el arte arquitectónico. Lo mismo puede decirse del edificio de horticultura, pues no es ni aun como lo pinta la litografía que remito a V., la cual muestra en la parte superior un techo de cristales que en la ejecución es de tabla que se habrá de revestir de asbesto [amiante] o de hoja de lata. En vista de esto, no necesitaré grandes esfuerzos para que nuestros edificios sean muy superiores a los americanos.”*¹⁰.

La valoración del pabellón morisco en su momento, así como de los contenidos, es apreciable en el texto de Eduardo E. Zárate: *“El edificio que se llama generalmente “La Alhambra Mexicana” es sumamente popular. Es una miniatura bella que bien imita al palacio histórico de Granada, y se halla situada cerca del Edificio Principal (Main Building). Aquí se hallan coleccionadas las bellísimas e innumerables muestras de la abundante y casi inagotable riqueza minera del país de Moctezuma...”*¹¹, plata abundante, mármol, mercurio, carbón, ópalo, topacio y ónix; siendo este último mineral *“...la cúspide de la pirámide elevada que se halla debajo de la cúpula del edificio...”*¹².

La estética neoárabe elegida para el pabellón de minería difería radicalmente de los planteamientos estilísticos manejados en las exposiciones donde estuvo presente con anterioridad México y que ya comentamos. El pabellón se genera como un espacio octogonal centrado por una cúpula acristalada que se proyecta al exterior juntamente con un pórtico que avanza sobre la línea perimetral marcando el eje de entrada. El interior se interrumpe con un nuevo octógono con columnas que permiten la centralización visual bajo la cúpula. En un sentido abstracto, el concepto espacial nos remite a modelos de la antigüedad, concretamente a los martyrium bizantinos, pero, sobre todo, al más acabado de estos que no es otro que la Cúpula de la Roca en Jerusalén, edificio fundamental de la cultura islámica. Fue construido por el califa omeya Abd al-Malik a fines del siglo VII para monumentalizar y proteger la roca desde la cual habría iniciado el profeta Mahoma, acompañado del arcángel Gabriel, su viaje místico al Paraíso.

La idea de espacio para circunvalar en torno a una roca en la arquitectura de Jerusalén se traduce en el pabellón mexicano a tenor de sus funciones museográficas. El interior presentaba una exposición que obligaba a los usuarios a visitarla circulando en torno al centro, lugar donde se encontraba la pirámide que culminaba con una gran piedra de ónix, mineral del que México es el principal productor a nivel mundial. La relación entre una muestra de carácter geológico, a modo de mosaico de las riquezas mexicanas, tenía mucho que ver con el concepto conmemorativo, en este caso de una roca, en la construcción de Jerusalén. No es por tanto extraño la extrapolación de la planta y sus funciones alejadas, pero en abstracto coherentes, en ambos edificios.

¹⁰ Informes enviados al general Porfirio Díaz. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 78. Expediente 2.

¹¹ Memoria de la Exposición de Nueva Orleans escrita por el Sr. Licenciado Eduardo E. Zárate, 1892, julio, 16. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 79. Expediente 1.

¹² *Ibidem*.



Kiosco de Santa María de la Ribera. Foto: Rafael López Guzmán

Los elementos básicos de espacio y composición nos llevan a la construcción omeya de Jerusalén, pero la composición de detalle del alzado, con columnas con capiteles cúbicos nazaríes y decoración geométrica y vegetal, nos remite a la Alhambra de Granada y la arquitectura andalusí. Las arquerías perimetrales se estructuran con columnas simples o dobles, según el lugar, que se continúan con pilares y enmarcan arcos peraltados, ligeramente angrelados, composición presente en la Alhambra en espacios como el Pórtico del Cuarto Dorado o en las galerías de los patios de Comares y de los Leones. Se cierra el alzado con almenas escalonadas, referente que está presente en las decoraciones del palacio granadino, pero que a nivel de remate de alzados nos llevaría a otros edificios andalusíes como la Mezquita de Córdoba y a la arquitectura mudéjar sevillana. La imagen exterior del pabellón se completa con la gran cúpula sobre tambor acristalada que, a modo de yamur, se remata con el águila mexicana.

Lo que sí está claro es que, desde el principio, y dadas sus formas arquitectónicas, la relación con la Alhambra de Granada fue una constante. Además del texto citado de Eduardo E. Zárate¹³, en un artículo de “La Ilustración Española y Americana” de 1884 se daba noticia del conjunto de la Exposición de Nueva Orleans, especificándose que uno de los dos edificios que representaban a México se concebía como: “...un artístico templete octogonal, de estilo árabe, cuyos lados reproducen exactamente los más bellos arcos de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla”¹⁴.

Como ha señalado José Manuel Rodríguez Domingo en relación con el kiosco, la concreción formal del mismo “...nos permite nuevamente considerar la “arquitectura neomusulmana” básicamente como una reelaboración de los códigos decorativos, entendidos como esencia del arte islámico y de una amplia gama de estímulos sensoriales, sirviendo a los arquitectos ochocentistas de enmascaramiento de estructuras industriales carentes de toda “dignidad estética”¹⁵.

13 Memoria de la Exposición de Nueva Orleans escrita por el Sr. Licenciado Eduardo E. Zárate. Op. cit.

14 La Ilustración Española y Americana (1884), n.º 41, p. 270.

15 RODRÍGUEZ DOMINGO (2007), p. 282.

El hecho de que el pabellón fuera desmontable hizo que la prensa periódica de inicios del siglo XX propagara la idea, sin fundamento, de que el edificio había recorrido otros espacios feriales. La realidad fue que, tras la finalización del evento en Nueva Orleans, se desmontó y llevado a México se instalaría en “...la Alameda Central... como sede de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública y a él acudían los capitalinos a presenciar los sorteos”¹⁶. La construcción del Hemiciclo Juárez, inaugurado en 1910, hizo que se volviera a desmontar, para trasladarse a la colonia Santa María la Ribera. En su centro urbanístico se diseñó un parque arbolado donde se ubicaría finalmente el kiosco. La imaginación popular corría en paralelo a las nuevas funciones, ahora como lugar de conciertos de bandas y orquestas, como salón de baile o lugar de tertulias y encuentros. Lo extraño de sus formas inspiraba leyendas urbanas que incluían la donación del edificio por parte de algún jeque árabe o referencias a aspectos astrológicos y mágicos, debido a su planta octogonal y al gran número de decoraciones geométricas, lo que implicaba que algunos lo denominaran «pabellón mahometano»¹⁷.

En 1986, el Instituto Nacional de Antropología e Historia ordenó su restauración a la vez que lo declaraba monumento histórico. El edificio, llamado a ser efímero por su función primigenia, se convirtió en emblema de este barrio mexicano, valorado por Elisa García Barragán como “digno homenaje a la Alhambra, una de las más relevantes obras del mundo y patrimonio de la humanidad, (así) José Ramón Ibarrola revistió su pabellón con un romántico anhelo de universalidad”¹⁸.



Pabellón de México en la exposición de Buffalo.

16 BARRAGÁN (2001), p.79.

17 KATZMAN (1973), p.192.

18 GARCÍA BARRAGÁN (2001), p.79.

Exposición Panamericana de Búfalo (1901)

En esta exposición de Búfalo, México participó con un edificio tipo “misión española” que recuperó el “estilo colonial”, con alusiones, por tanto, a lo hispánico y, para nuestro interés, de soslayo a lo “morisco”; visible en la arcadas y vanos del piso superior con arcos angrelados. En él, se albergaron las exposiciones de minería, arte y artes liberales. Asimismo, se realizó una reproducción supuestamente realista de la arquitectura de un pueblo mexicano, la cual incluía un espectáculo en vivo interpretado por mexicanos, vestidos con trajes típicos, en el que llevaban a cabo rutinas de la vida diaria en México¹⁹.

Conclusiones

La estética neoárabe de tintes orientalistas estuvo presente en casi todas las exposiciones universales entre la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX en tanto que así lo reclamaban los países organizadores y exponían los países culturalmente islámicos o con historia compartida como el caso de España. En cuanto a los países iberoamericanos, sus opciones se repartieron entre la recuperación de pasado precolombino, a veces, hispano, y la opción de revival de estilos europeos, en tanto que imagen de países civilizados y avanzados. No obstante, el neoárabe estuvo presente de forma puntual en las exposiciones norteamericanas como imagen de países como México y Brasil, opción estética que tenemos que tener en cuenta en la construcción de las identidades nacionales pese a que su horizonte cultural fuera, evidentemente, muy lejano.

Para Brasil, la pujante población procedente del próximo oriente, situada social y económicamente en el país, propuso arquitecturas neoárabes, con influencias diversas, como modelos referenciales de sus orígenes interpretados en ámbitos eclécticos, lo que aseguraba el éxito en, por ejemplo, la exposición de Filadelfia.

El pabellón mexicano de Nueva Orleans tendría unas enormes repercusiones en el país, proliferando kioscos en numerosas plazas de ciudades periféricas que respondían a esta estética neoárabe²⁰. Pero el concepto de kiosco, como espacio festivo, lo encontramos en otros espacios americanos como el kiosco árabe del parque de las Delicias en Ponce (Puerto Rico) realizado en 1882²¹.

De igual forma, el concepto efímero que significaban las exposiciones internacionales repercutía en los acontecimientos locales, así con motivo de centenarios de independencias, por ejemplo, se recurría a la moda neoárabe como sucedió en el arco de triunfo efímero realizado en la ciudad de Pachuca, México, en 1912²². Lo mismo sucedió en Lima, donde la comunidad española regaló a Perú un arco de triunfo de características neoárabes instalado inicialmente en la Avenida Arequipa en 1921 y reinstalado en el año 2001 en el parque de la Amistad²³.

19 TENORIO (1998), pp. 246 y 250.

20 LÓPEZ GUZMÁN Y GUTIÉRREZ VIÑUALES (2016), pp. 311-313.

21 Ibidem, p. 329.

22 Ibidem, p. 316

23 Ibidem, p. 327

Bibliografía.

AVILÉS GARCÍA, A.Y. (2010) "Imaginaris de los mexicano: paisajes locales, indígenas y otros arquetipos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929". En: MATOS MOCTEZUMA, F. (editora). *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales*. México: Museo Nacional de San Carlos, pp. 58-76.

BÁEZ MACÍAS, E. (2003). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (unam), Instituto de Investigaciones Estéticas.

DANBY, M. (1995). *Moorish Style*. Nueva York: Phaidon Press Limited.

GARCÍA BARRAGÁN, E. (2001). "Kiosco morisco: evocación de universalidad" en *Artes de México*, n.º 55, México, pp. 74-79.

KATZMAN, I. (1973). *Arquitectura del siglo XIX en México*. México: UNAM.

LÓPEZ GUZMÁN, R. y AVILÉS GARCÍA, A.Y. (2015). "Presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón morisco de Nueva Orleans (1884)" en *Awraq. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, n.º 11, Madrid: Casa Árabe, pp. 59-84.

LÓPEZ GUZMÁN, R. y GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (Coordinadores) (2016). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Almed.

MIER, S. (1901). *México en la Exposición Universal Internacional de París 1900*. París: Imprenta de J. Dumoulin.

RODRÍGUEZ DOMINGO J.M. (2007). El modelo alhambrista en el medievalismo arquitectónico del siglo xix. Ponencia presentada al *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientales-Occidentales. El arte y la mirada del otro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (2012). "La asimilación neomusulmana en la arquitectura de Río de Janeiro" en *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n.º 1, Granada: Universidad de Granada, pp. 30-41.

TENORIO TRILLO, M. (1998). *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica.

Estrategias y vínculos culturales entre España y Latinoamérica (1910-1960)¹

María Luisa Bellido Gant
Catedrática de Historia del Arte.
Universidad de Granada.

La influencia española y otras propuestas peninsulares en Latinoamérica (1900-1930)

Los festejos de los centenarios de las independencias, en especial los de Argentina, México, Chile y Colombia, celebrados en 1910, consolidaron una nueva etapa histórica, en la que aquellas naciones cristalizaron con España un diálogo entre iguales que redundaría en nuevos acercamientos en el ámbito de las artes y la cultura. Atrás quedaban los años de las guerras de Independencia y de los desencuentros.

La pérdida de las últimas colonias de ultramar en 1898 fue el desencadenante para que la intelectualidad peninsular se replanteara la propia esencia «nacional» y se lanzara a la «búsqueda» de un «alma hispana» encontrando en buena medida, en los países americanos, su propia razón de ser. En este contexto la llamada Generación del 98 influyó en una especie de «reconquista espiritual» de América, marco en el que el arte jugaría un papel fundamental en tanto la difusión del imaginario regionalista español alcanzaría una fortuna inusitada en el mercado americano.

La llegada en 1898 de Rubén Darío a España inició el primer movimiento literario verdaderamente hispánico. La aparición de las revistas *Helios* y *Renacimiento*, en 1903, y la fusión de esta última con *La Lectura*, en 1908, ponen de manifiesto la confraternidad literaria entre España y América.

Fueron en estas revistas y en *Revista Ibérica*, Latina -fundadas por Villaespesa-, *Vida Española*, *Vida Nueva* y *España Nueva* donde más claramente el movimiento hispanoamericano en la literatura alcanzó la cumbre de su expresión. Dentro de este espectro debemos destacar a Ramón de Valle-Inclán. En su contacto con América, encontró una nota espiritual en completa armonía con su propio ser y con su propia concepción de la vida. América era símbolo vivo de su estética, de su propia vida, y de la España tradicional que hubiera querido ver renacer².

1 Este tema ha sido tratado también en BELLIDO (2011), pp. 77-100.

2 BELLIDO (2007), p. 30.



Fig. 1: Catálogo de la exposición de Arte Moderno organizado por José Artal en el Salón Witcomb de Buenos Aires, 1897.

La pintura también vivió un periodo de crecimiento, al afianzarse en América un interesante mercado de arte español que posibilitó la conformación de importantes colecciones de arte, tal como podemos apreciar hoy en los Museos de Bellas Artes de Buenos Aires, Santiago de Chile o La Habana³. En este contexto es interesante la labor de José Artal, sobre todo en Buenos Aires, que consolidó un activo mercado de arte, con un éxito comercial sin precedentes. Más adelante imitarían el modelo otros como José Pinelo y Justo Bou. Esto sentaría las bases de un sólido coleccionismo de arte de tinte hispánico, primero en el ámbito privado pero luego con huella decisiva en las colecciones públicas. La presencia de la pintura española tendría pronto influencia en la labor de los artistas locales que se vieron obligados, a veces, a copiar el modelo peninsular recurriendo a una pintura donde las majas con sus mantones de Manila, escenas de flamenco, toreros y bandoleros fueron vías de representación para tentar a los coleccionistas.

En el periodo comprendido entre los años 1900 y 1930, los países americanos también buscaron racionalizar una «identidad nacional». La celebración de los centenarios de las Independencias consolidó el papel cultural de España dentro de un nuevo escenario. En la Exposición Internacional celebrada en Buenos Aires en 1910 triunfaron Hermen Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga, quien vendió durante el evento dos de sus lienzos más importantes *Las brujas de San Millán* y *La vuelta de la vendimia*, hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.

3 FERNÁNDEZ GARCÍA (1997).

Además de las exhibiciones colectivas debemos mencionar la realización de exposiciones individuales por parte de artistas peninsulares que no solamente asistían personalmente a esas puestas en escena sino que también decidieron radicarse temporal o definitivamente en esos países. Debe hacerse referencia aquí nuevamente a la Argentina, que fue la nación que, por su prosperidad y apertura, se convirtió en la piedra angular del Hispanismo propiciado desde España⁴. Entre esos artistas españoles puede citarse a los pintores Julio Vila i Prades, Gustavo Bacarisas, Ernesto Valls, Anselmo Miguel Nieto, Julio Romero de Torres⁵, Antonio Ortiz Echagüe o los escultores Torcuato Tasso y José Cardona.

En este sentido, indudablemente uno de los ejemplos más destacados lo tenemos en Chile donde el gallego Fernando Álvarez de Sotomayor⁶ fue contratado para activar la enseñanza de la pintura en la Academia de Bellas Artes haciéndolo entre 1908 y 1915. En ese lapso se produjo la exposición del centenario chileno (1910) que, al igual que en Argentina, contó con una importante presencia del arte español, como ocurrió asimismo en la Exposición de Arte Español e Industrias decorativas realizada en México ese mismo año. Junto a Sotomayor se formó un conjunto de artistas jóvenes como Arturo Gordon, Alfredo Lobos o Alfredo Helsby que siguieron las pautas del «regionalismo» español señaladas por el maestro, que cristalizaron la huella de lo peninsular en una parcela importante del arte chileno⁷.

Hito crucial del intercambio. La Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)

Encontrado en este marco cronológico es imprescindible señalar la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929⁸, fiel reflejo del pensamiento hispanoamericanista que impregnó parte de la vida política española durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera, proclamada en 1923. En este contexto, la política exterior tendió al estrechamiento de relaciones con Portugal y Latinoamérica. El establecimiento en Portugal, en abril de 1926, de una dictadura semejante a la española permitió un mayor acercamiento de ambos países, que se materializó con la firma del acuerdo relativo al aprovechamiento hidroeléctrico del Duero en 1927, el de conciliación y arbitraje en 1928, con la visita del general Carmona a España en 1929.

Cuando España vuelve su mirada hacia la América hispanohablante descubre un área disputada por otros países -Estados Unidos, Alemania, Italia-. De ahí que el hispanoamericanismo necesitara un fuerte apoyo económico. Siendo estos años de prosperidad para España, pudo desarrollarse este movimiento, porque no era sólo una identificación espiritual entre España y América Latina, sino una reacción frente al neocolonialismo de Estados Unidos⁹. La intervención norteamericana en Nicaragua contra Sandino levantó las más airadas críticas en la prensa hispana, que vinieron a reforzar este movimiento.

4 GUTIÉRREZ VIÑUALES (2003).

5 BELLIDO (2010), pp. 215-240.

6 GUTIÉRREZ VIÑUALES, BELLIDO (2016), pp. 247- 286.

7 ZAMORANO (1994).

8 GRACIANI (2018).

9 BELLIDO (2018).

El 9 de mayo de 1929 se inauguró oficialmente la Exposición Iberoamericana. El Certamen abarcó tres grandes Secciones: Arte, Historia y Comercio. El evento, a través de los pabellones, se convirtió en un excelente muestrario de arquitecturas regionales y, para el caso americano, en el mejor repertorio existente de edificios neoprecolombinos, neocoloniales y otros que plantearon una fusión hispano-indígena, como fue el caso de los pabellones de Colombia o Perú. Dentro de los primeros destacamos el de México, diseñado por Manuel Amábilis Domínguez, y que contó con el concurso de dos artistas yucatecos, Leopoldo Tommasi López encargado de realizar las esculturas que decoran la fachada y el patio trasero, y el pintor Víctor Manuel Reyes a quien Amábilis había conocido en París y que se encargó del apartado pictórico. El pabellón presenta una fusión de los estilos maya y tolteca, representados en la serpiente de Chichén Itza y el chac-mool.

Entre los pabellones neocoloniales, los más numerosos, destacamos el de Argentina, actual Conservatorio de Danza, realizado por Martín Noel, que enlaza elementos del barroco andaluz -la tradición española- y el virreinal, con elementos indígenas americanos, o el de Brasil, realizado por Pedro Paulo Bernardes Bastos, que se inspiró en el barroco brasileño y en el estilo colonial de las ciudades edificadas por los portugueses en la costa del país a partir del siglo XVI pero que en 1935 se reforma y pierde su ornamentación barroca.

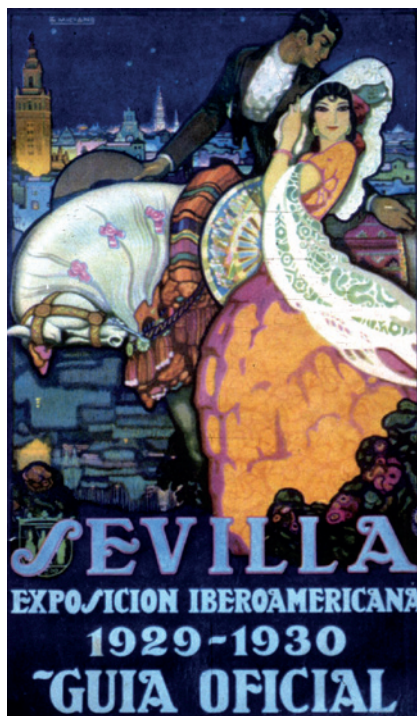


Fig. 2: Guía Oficial de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929.

En cuanto a la tercera vía de fusión hispano-indígena destacamos el de Colombia, diseñado, al igual que el de Guatemala, por José Granados de la Vega. Lo realmente interesante de este pabellón es su programa decorativo que corrió a cargo del escultor colombiano Rómulo Rozo que decidió fusionar el edificio, de clara inspiración neobarroca, con la ornamentación del mismo, inspirado en las culturas chibcha, tolima y San Agustín. Junto a estas referencias Rómulo Rozo incluye dentro del pabellón la escultura de la Bachué, obra que había sido presentada en París, donde residía el artista y que había alcanzado un gran reconocimiento¹⁰.

El pabellón de Perú realizado por Manuel Piqueras Cotoí, es asimismo el resultado de una fusión de lo indígena y lo colonial, con soluciones espaciales modernas. En este pabellón se mezclan las tradiciones hispanas a través de los balcones cerrados de madera que adornan la fachada y la portada de piedra inspirada en la de la Escuela de Bellas Artes de Lima realizada también por Piqueras Cotoí en 1920 y las tradiciones indígenas a través del programa decorativo del interior inspirado en las culturas precolumbinas peruanas, y en la que participan artistas como Manuel Domingo Pantigoso e Ismael Pozo.

El exilio español en Latinoamérica

El estallido de la Guerra Civil produjo en suelo americano una gran conmoción por los importantes lazos que unían a España con aquellas repúblicas. Para aquellos países sería significativo el desembarco, a partir de 1936, de un amplísimo número de artistas, literatos e intelectuales republicanos, en especial en México, Argentina, Chile, Uruguay, Puerto Rico, República Dominicana o Venezuela, que revitalizaron los ámbitos culturales de recepción; desde el exilio, ellos se encargarían, una vez finalizada la contienda, de contrarrestar la audaz propaganda franquista que se imponía desde España.

En la elección de Latinoamérica como destino contaron varias circunstancias, por un lado el inminente estallido de la II Guerra Mundial que hacía inviable o muy peligrosa la permanencia en territorio europeo, por otro la existencia, en estos países, de una comunidad de españoles o descendientes de españoles muy importante desde finales del XIX y primeras décadas del XX. Todo ello, junto con el uso del mismo idioma facilitó la integración de estos exiliados en territorio americano, aunque es cierto que casi todos ellos pensaban que su estancia sería muy breve pues confiaban en la rápida terminación de la contienda española y el triunfo del gobierno legítimo de la República. La historia les quitó toda posible ilusión de una vuelta rápida y muchos de ellos terminaron sus días en aquellos territorios sin poder volver nunca a España o retornaron, muchas veces sin el reconocimiento institucional.

En el caso de Argentina se creó un movimiento de apoyo y solidaridad con la República. Así el Comité Antifascista Internacional y el Comité Argentino, presidido por José Peco, Carlos Sánchez Viamonte y Augusto Bunge, no dudaron en repudiar el papel de los sublevados. La Confederación General de Trabajadores (CGT) creó la Comisión

¹⁰ GUTIERREZ VIÑUALES (2015).

General de Ayuda al Proletariado Español y la Central Obrera colaboró con una cuota mensual destinada a apoyar a la República. También se crearon costureros populares, bailes y actos lúdicos para conseguir financiación que poder enviar ayuda económica a España. En los primeros momentos María Torres de Díaz Canedo, esposa del embajador español en la Argentina, organizó una suscripción popular con destino a la Cruz Roja Española. Todas estas acciones dieron como resultado que en 1938, el gobierno de Valencia informara que Argentina era el segundo país del mundo en recaudar fondos para la República¹¹.

En este nuevo panorama que se abría para los exiliados, algunos se vincularon, en sus países de acogida, al mundo editorial con la creación de revistas¹² que utilizaron, en ocasiones, como una forma de subsistencia pero también como un vehículo de propaganda política, como un elemento de identidad, como un instrumento para fomentar la ilusión de que la derrota era momentánea y de divulgar a intelectuales silenciados en España, y sobre todo, como un vehículo para promocionar la cultura española del siglo XX¹³. En este contexto, Buenos Aires vino, en parte, a sustituir el ambiente editorial de Madrid y Barcelona. En este panorama destacamos las editoriales *Losada*, *Emecé*, *Sudamericana*, *Poseidón*, *Nova* o *Botella al Mar* que fueron, en muchos casos, bien creadas por los exiliados, bien una salida profesional y artística para muchos de ellos¹⁴.

La actitud de algunas de las revistas, periódicos e instituciones argentinas hacia los exiliados fue muy generosa. Así la revista *Sur* y la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) acogieron en 1937 a Maruja Mallo. Ese mismo año la revista *Unidad* y los periódicos *Crítica* y *El Diario*, junto con la AIAPE harán lo propio con Luis Seoane. En estas relaciones de acogida tuvo mucho que ver la figura de Manuel Colmeiro que había llegado a Argentina a finales de 1936, pero que había residido anteriormente en el país, convirtiéndose en puente entre los artistas argentinos, que ya conocía, y algunos exiliados como Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz y Luis Seoane.

La llegada de exiliados se prolongó inclusive después de finalizada la contienda. Así, en abril de 1938, llega a Buenos Aires el arquitecto Antonio Bonet Castellana, y en 1939 lo hacen Manuel de Falla, Jacinto Grau, Francisco Ayala, Antonio López Llausás y Arturo Serrano Plaja. Ese mismo año llegaron juntos en el *Massilia*, Ramón Pontones, Gori Muñoz, Arturo Cuadrado y Clemente Cimorra, tras embarcar en Burdeos el 17 de octubre. En 1940 desembarcaron del *Mendoza* Rafael Alberti y M^a Teresa León y el historiador Claudio Sánchez Albornoz y en 1941 llegan los escritores gallegos José Otero Espasandín y Lorenzo Varela, por citar sólo a algunos de ellos¹⁵.

El papel de las editoriales y revistas en esta época y el papel de los exiliados republicanos en ellas es un tema que ha acaparado un gran interés por parte de numerosos investigadores, aunque citamos por su importancia, a Silvia Dolinko, autora en 2008 de

11 CATTARUZA (2005).

12 BELLIDO (2018), pp. 139-164.

13 PÉREZ RODRÍGUEZ (2005).

14 ARTUNDO (2008).

15 GUTIERREZ VIÑUALES (2007)

*El rescate de una cultura "universal". Discursos programáticos y selecciones plásticas en Correo Literario*¹⁶. En España destacamos los trabajos de M^a Antonia Pérez Rodríguez sobre *Lorenzo Varela en revistas culturales de México e Bos Aires: Taller, Romance, Letras de México, De mar a mar, Correo Literario, Cabalgata, Sur*, publicada en 2005 por el Consejo da Cultura Galega y el texto de Juan Manuel Bonet, de 2009, sobre *Lectura de tres revistas del exilio: Romance, Las Españas y Correo Literario*, publicado por la Universidad de Zaragoza¹⁷.

La política cultural franquista y Latinoamérica

El final de la Guerra supuso para muchos exiliados el reconocer que el regreso a España iba a tardar mucho más tiempo del esperado y asumir su nueva situación en los países de acogida. Por otro lado el nuevo gobierno español va a comenzar, una vez pasado los años más duros de la posguerra, una campaña de promoción cultural a través de la celebración de varias bienales hispanoamericanas como una forma de acercamiento cultural a estos países.

La creación, en 1945, del Instituto de Cultura Hispánica, con un fuerte componente americanista, vendría a sentar una de las bases significativas de la renovada vinculación. Poco después, en 1947, se presentaba en Buenos Aires una Exposición de Arte Español Contemporáneo conformada por pintores y escultores que reunieron un total de 474 obras. Nombres consagrados como los de Regoyos, Solana, Zuloaga, Chicharro, Benedito o Álvarez de Sotomayor convivieron con otras generaciones, más «vanguardistas» como las de Dalí, Blanchard, Palazuelo o Guerrero. Este suceso español-argentino fue el germen para que en 1951 se llevase a cabo la I Bienal Hispanoamericana de Arte, la primera de una serie de tres que fueron celebradas durante la dictadura franquista. Estas bienales supondrían una apertura artística por parte de la España oficialista frente al aislacionismo imperante desde principios de los años 30 hasta mediados de los 40.

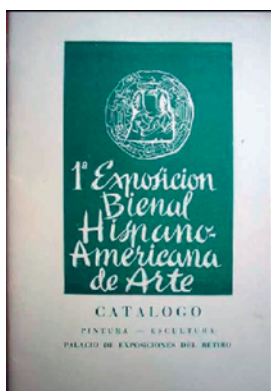


Fig. 3: Catálogo I Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Madrid, entre octubre de 1951 y febrero de 1952.

16 DOLINKO (2008), pp. 131-165.

17 BELLIDO (2012), pp. 435-451.

Las bienales se iniciaron el 12 de octubre de 1951, día de la Hispanidad y año conmemorativo del Quinto Centenario del Nacimiento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón. Se trataba de aprovechar el prestigio de la cultura y el arte de España, para abrir, tímidamente, el país al exterior, y facilitar el avance de las vanguardias artísticas, algo que, como veremos, no ocurrió, al menos a través de estos certámenes.

Inspiradas en la Bienal de Venecia, y coincidentes cronológicamente con la Bienal de São Paulo (la primera data también de 1951), las bienales fueron organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica y apoyadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

La I Bienal se celebró en Madrid, entre octubre de 1951 y febrero de 1952, y fue seguida por una exposición antológica en Barcelona. La II Bienal se celebró en La Habana entre mayo y septiembre de 1954, apoyada y cofinanciada por el general Batista, y se completó con otras exposiciones en República Dominicana, Venezuela, Colombia, Panamá, Brasil, Ecuador, Perú y Chile. La III Bienal se celebró en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956 a la que se vinculó una exposición en Ginebra¹⁸.

La celebración de las bienales siempre estuvo acompañada por actos de boicot por parte de artistas españoles y extranjeros que se manifestaban en contra del régimen político que las organizaba. Así fueron muy interesantes las «contra-bienales» o «anti-bienales» propiciadas por el propio Picasso en París, o Rivera, Siqueiros y Tamayo en México, aunque también hay que destacar el entusiasta apoyo a las bienales dado por relevantes figuras de la vanguardia española como Salvador Dalí¹⁹.

En cuestiones estéticas, las tres bienales se caracterizaron en general por un cierto inmovilismo, siendo excepción las obras que podríamos denominar vanguardistas. La escena costumbrista, el paisaje, la anécdota cotidiana, las naturalezas muertas, los retratos fueron la nota dominante en los tres certámenes. Un repaso a los nombres de los participantes en la primera de ellas nos ilustra este carácter: se trata mayoritariamente de nombres consagrados desde varias décadas atrás en sus respectivos ámbitos artísticos, como Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alfredo Guido o Carlos Ripamonte (Argentina), Cecilio Guzmán de Rojas (Bolivia), Pedro Nel Gómez (Colombia), Carlos Ossandon (Chile), Rafael Monasterio (Venezuela) o Miguel Pou Becerra (Puerto Rico). Un indigenismo de nuevo cuño, marcado en algunos casos por el magisterio picassiano (Eduardo Kingman o María Luisa Pacheco) o familiarizado con las formas de Hans Arp y Henry Moore (Marina Núñez del Prado) abría una ventana a la pretendida renovación plástica.

En la II Bienal se incluyeron tres exposiciones retrospectivas dedicadas respectivamente a los maestros Armando Menocal, Fidelio Ponce de León y Leopoldo Romañach. En lo estético, se impuso la línea tradicionalista que caracterizaba en buena medida al arte de la isla en aquellos años, por lo que su sujeción al carácter que había impreso la I Bienal no hizo más que acentuarse. Apenas algunas obras no-figurativas pretendían tímidamente mostrar una cara innovadora.

18 VIVANCO (1952).

19 CABAÑAS (1996) (a).

Sensación similar a la descrita perdura tras el análisis de las obras presentadas a la III Bienal, celebrada en Barcelona en 1956, aunque en este caso sí debe reconocerse una mayor apertura a nuevas tendencias, sobre todo informalistas y geométricas, cuya presencia es bien notoria con sólo dar un repaso a las obras reproducidas en el catálogo. Si bien permanece en buena medida aquella vertiente temática inmovilista que caracterizáramos ya en la I Bienal, encontramos en esta tercera versión obras de procedencia cubista, otras que entroncan con el suprematismo, o con el universalismo constructivo a lo Torres García, y las nuevas corrientes de la geometría. Obras como las presentadas por la cubana Teresa de la Campa, el uruguayo Lincoln Presno, José María de Labra, Enrique Planasdurá, el estadounidense (nacido en Suiza) Fritz Glarner o el colombiano Eduardo Ramírez Villamizar son indicativas del cambio. La geometrización de las temáticas indigenistas queda también evidenciada en obras como las presentadas por el colombiano Alejandro Obregón, el canario Manolo Millares y el ecuatoriano Enrique Tábara, además de su compatriota Oswaldo Guayasamín, quien recibiría el premio principal del certamen por su obra *El ataúd blanco*.

Junto a las Bienales, fueron notables las llamadas «contra-bienales» como la *Exposition Hispano-Americaine* celebrada en París en 1951, la I Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México celebrada en 1952, la contra-bienal de Caracas de 1951 y la exposición de plástica cubana contemporánea de La Habana en 1953, ampliamente estudiadas por Miguel Cabañas Bravo²⁰.

De todas ellas, la más interesante, por el número de participantes y la calidad de los mismos, fue la primera de las citadas, promovida por el propio Picasso y donde participaron reputados artistas españoles de la llamada «Escuela de París» y parte de lo más granado de las vanguardias latinoamericanas: Óscar Domínguez, Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Omar Carreño, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Carlos Mérida, León Soto, Wifredo Lam, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Alicia Penalba, Carmelo Arden-Quin, Joaquín Torres García, son algunos de esos nombres.

Tras la celebración de las tres Bienales Hispanoamericanas, hubo intentos por organizar una cuarta, primero en Caracas, y posteriormente en Quito, pero contratiempos políticos, económicos y de organización, impidieron dichas celebraciones. Los motivos de la desaparición de las bienales fueron de dos tipos: por un lado la enorme actividad opositora por parte de los artistas emigrados y contrarios al régimen de Franco, al que criticaban por no tener altura moral para organizar eventos de tipo cultural, y por otro la fuerte instrumentalización política de las propias bienales que fue creciendo, sobre todo cuando éstas salían de España²¹.

Evidentemente, la paralización de las bienales impidió que potenciales nuevas ediciones se vieran beneficiadas de estos aires renovadores. En 1963, y ante la imposibilidad de seguir organizando aquellos certámenes, el Instituto de Cultura Hispánica decidió

20 CABAÑAS (1996) (b).

21 CABAÑAS (1996) (c).

que fueran reemplazados por las exposiciones de *Arte de América y España*, celebradas en Madrid y Barcelona, que sirvieron para abrir aún más el panorama artístico español y permitir la entrada de artistas latinoamericanos a nuestro país. En esta exposición también se contó de una manera más notable con artistas de Estados Unidos, país que había estado presente en las dos bienales hispanoamericanas celebradas en la península, como una forma de abrir aún más las tendencias artísticas contemporáneas. En esta ocasión el rechazo internacional fue menor, y la exposición se convirtió en un escaparate «cosmopolita» del arte contemporáneo, reduciéndose de forma notoria el promedio de edad de los participantes con respecto a las bienales. Nombres como los de Carlos Alonso, Myrna Baez, Olga Blinder, Fernando Botero, Carlos Colombino, José Gamarra, Nicolás García Urriburu, Sarah Grilo, Rómulo Macció, Carlos Páez Vilaró, Omar Rayo, Antonio Seguí, Clorindo Testa u Oswaldo Viteri alcanzaban para entonces renombre en sus respectivos países y se consagrarían como figuras principales en la plástica continental de las décadas siguientes.

Como balance final, al hilo de lo analizado en este sintético ensayo, podemos afirmar que el periodo tratado estuvo marcado, en una primera instancia, por normalizar las relaciones culturales entre España y las naciones americanas tras el largo siglo XIX, caracterizado primero por el periodo de las independencias y al final por las consecuencias de la pérdida -por parte de España- de las últimas colonias americanas en 1898. Las estrategias de acercamiento realizadas a partir de los inicios del siglo XX y la consolidación de los lazos que, con momentos más álgidos y otros menos, se mantienen vigentes hasta nuestros días, fue posible, en lo artístico y lo cultural, gracias a las múltiples exposiciones, congresos, publicaciones e investigaciones que se han venido dando sin solución de continuidad, y en especial en las últimas décadas.

Bibliografía.

- ARTUNDO, P. (2008) (dir.). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BELLIDO GANT, M. L. (2012). "Las artes plásticas en la revista Correo Literario (1943-1945)" en *Revista Semata: Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 24, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 435-451.
- BELLIDO GANT, M. L. (2011). "Relaciones artísticas y culturales España-América 1900-1960: viajes de ida y vuelta", en *Travesías y Permanencias. Colección Estéticas Migratorias en el Arte Contemporáneo: Investigación y Docencia*, n. 1. Murcia: Editum, pp. 77-100.
- BELLIDO GANT, M. L. (2007). "Buenos Aires en torno al Centenario. La mirada de algunos viajeros españoles", en *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires, CEDODAL, Junta de Andalucía.
- BELLIDO GANT, M. L. (2018). "Arte español en el exilio. Dos revistas claves: Romance (México 1940-1941) y Correo Literario (Buenos Aires, 1943-1945)", en *Las artes entre el reformismo liberal y el fin de la autarquía. Modelos de fomento y apreciación (1925-1957)*. Granada: Comares, pp. 139-164.
- BELLIDO GANT, M. L. (2018). "La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, cristalización del pensamiento hispanoamericanista", en *El pensamiento americanista. Miradas sobre un tiempo de reflexión patrimonial. De la Reforma Universitaria a la mitad del siglo XX (1918-1950)*. Buenos Aires: CEDODAL.
- BELLIDO GANT, M. L. (2010). "Julio Romero de Torres. El suceso de su obra en Argentina en el marco de las políticas culturales de España en América", en *Andalucía-América. Estudios artísticos y culturales*. Granada: Atrio, pp. 215-240.
- CABAÑAS BRAVO, M. (1996) (a). *Artistas contra Franco*. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- CABAÑAS BRAVO, M. (1996) (b). *El ocaso de la política artística americanista del franquismo*. México: Instituto de Cultura Mexiquense.
- CABAÑAS BRAVO, M. (1996) (c). *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: CSIC.
- CATTARUZA, A. (2005). "Tan lejos y tan cerca. La Guerra de España y la política argentina", en *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina 1936-1940*. Córdoba: Diputación de Córdoba. Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí.
- DOLINKO, S. (2008). "El rescate de una cultural "universal". Discursos programáticos y selecciones plásticas en Correo Literario", en *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 131-165.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M. (1997). *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- GRACIANI GARCÍA, A. (2018). *Actas I Congreso Internacional sobre la Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2007). "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", en *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. y BELLIDO GANT, M. L. (2016). "Álvarez de Sotomayor y la Argentina", en *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fomento y apreciación de las artes*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 247-286.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2003). *Argentina y España. Diálogos en el arte (1900-1930)*. Buenos Aires: CEDODAL.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2015). *Rómulo Rozo. Tallando la patria. Una colección de fotografía*. Bogotá: CEDODAL-FAVOH-Editorial La Silueta.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, M. A. (2005). *Lorenzo Varela en revistas culturales de México e Bos Aires: Taller, Romance, Letras de México, De mar a mar, Correo Literario, Cabalgata, Sur*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- VIVANCO, L.F. (1952). *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- ZAMORANO PÉREZ, P. (1994). *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*. La Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Catedral Nuestra Señora de Los Remedios.

Composición y síntesis evolutiva del trazado de sus fábricas

José Miguel Márquez Zárate
José Miguel Márquez Martínón
Arquitectos.

El presente estudio métrico y de composición general se aporta en reconocimiento a la continua y meritoria labor de investigación, entre otros campos el de la arquitectura monumental canaria de cualquier periodo, realizada por el entrañable amigo y Catedrático D. Alberto Darías Príncipe que, en el caso que nos ocupa, facilitó la concluyente información histórica precisa para el desarrollo del Plan Director de nuestra querida Catedral.

Se trata de un BIC (24/11/1983) caracterizado por una intensa vida plena de acontecimientos en el tiempo. Sus consecuencias provocaron sustanciales cambios estructurales y formales en la concepción de su arquitectura y volumen final áureo. Se resumen en las láminas X a XIV y, además, se aporta un análisis regresivo del trazado seguido en tres de sus plantas históricas conocidas (láminas I a IX): en primer lugar, la planta concluida en 1913 que básicamente había ejecutado el ingeniero militar Don José Rodrigo-Vallabriga Brito; a continuación, una superposición de la planta actual de la Catedral sobre la manzana original así como un interesante boceto que muestra la organización global del templo hasta el inicio del siglo XX y, por último, una previsible razón del trazado recogido en la imagen que refleja su perímetro y geometría exterior, dibujada por el ingeniero Leonardo Torriani en 1588.

La base de este primer replanteo, que sigue estando vigente, corresponde a un eje longitudinal alineado con el orto y el ocaso solar de los días 2 de febrero y 25 de julio, sobre el horizonte local. Corresponden a las respectivas festividades de la Virgen de Candelaria, Patrona de la Isla, y de San Cristóbal, Patrón de la Ciudad. Pero, además, la advocación a la Virgen de los Remedios establece con el orto local un nuevo acontecimiento que determina la superficie ocupada por este singular conjunto religioso, con un área previsiblemente dedicada al culto y otra aneja por el Sur para los servidores del templo. Correspondería a la aparición del Sol sobre el cerro de San Roque el día 8 de septiembre quien, apoyándose en el viario que la condiciona, establece el orden seguido en la traza general del contorno primigenio.

Aclarar que la superposición de la planta de Torriani sobre la de la urbe actual arrastra un error que oscila entre un 1 y un 5 por 100 resaltando que, hasta donde hemos

investigado, especialmente en esta característica manzana de la Ciudad, la fidelidad del trabajo de este ilustre ingeniero es muy aceptable. Ello nos hace presuponer que por su corta estancia en la isla¹ y ante la gran extensión de la urbe a levantar, en aquel momento muy consolidada, con fiel representación en pequeño formato (casi una miniatura), como el 38,5 x 24,5 cm del dibujo original, es altamente probable que para su realización² se haya apoyado en la existencia de un plano parcelario primigenio, no conocido, pero técnicamente fiable y necesario para una planificación ordenada en la adjudicación de solares, imprescindible para el poblamiento de la futura ciudad. Todo ello, además, previsiblemente refrendado, desde una concepción global primigenia, por una ley de proporciones y génesis astronómica, cuando menos, en lo que se refiere al parcelario y su viario principal. Se facilita así una alta eficiencia energética a los futuros edificios que conlleva un plus de potencial confort a su población. Sería como una guía de referencias o premisas que Torriani conoce y le favorecen en el objeto de un quehacer rápido y eficiente, disminuyendo los errores de dibujo propios de un penoso trabajo de campo que palía el especial clima y vegetación de La Laguna, así como un levantado tradicional por triangulación.

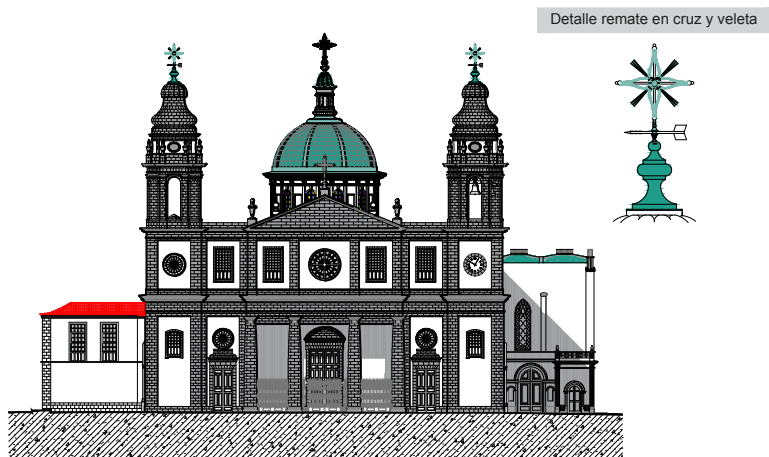
No obstante, debido al número máximo de páginas establecido para la publicación estimamos que con los imprescindibles dibujos adjuntos se agota la premisa de partida y, por ello, utilizamos la expresión gráfica como el modo más universal de condensar y transmitir una información compleja como la presente que, de no ser así, requeriría una mayor extensión.

Las láminas se distribuyen en: I a IV Plan Director; V y VI Evolución histórica; VII y VIII Génesis y IX a XIV Análisis métrico.

1 Residió en Tenerife entre los meses de diciembre de 1587 y junio de 1588, seis meses, de los cuales sabemos que entre febrero y marzo visitó el Norte de la isla (de La Orotava a Buenavista) y posiblemente entre abril y mayo pudo visitar la Gomera y el Hierro, pues no hay noticias de su actividad en la isla durante esos meses. Parece que solo quedarían los meses de invierno, que son los peores, para realizar un trabajo continuado en el levantamiento de la ciudad de La Laguna a cielo abierto.

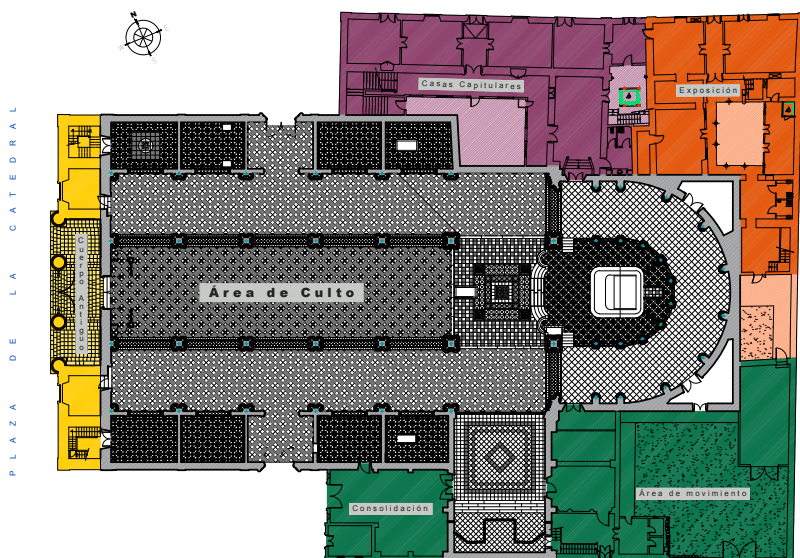
2 Opinión contrastada en nuestra práctica profesional con el Ingeniero técnico en topografía D. Ángel Fernández Archilla

Catedral Nuestra Señora de los Remedios. San Cristóbal de la Laguna. PLAN DIRECTOR



▲ Fachada Oeste, con frente a la plaza de la catedral

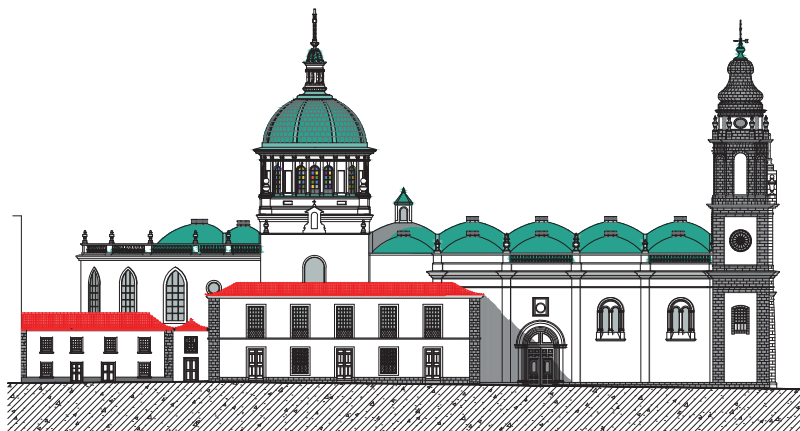
▼ Planta baja de organización general



José Miguel Márquez Zárate y José Miguel Márquez Martínón. ARQUITECTOS

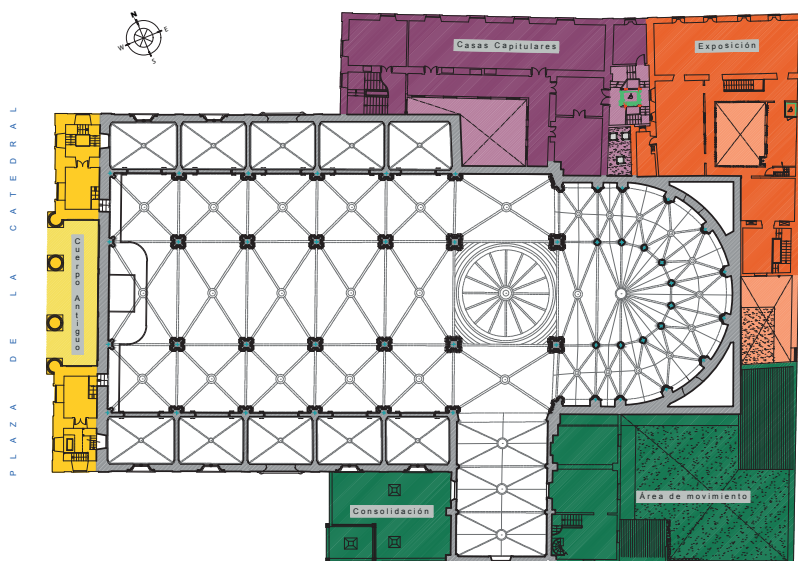
Lámina I

Catedral Nuestra Señora de los Remedios. San Cristóbal de la Laguna. PLAN DIRECTOR



▲ Fachada Norte, calle Hermanos Bencomo

▼ Planta alta de organización general



José Miguel Márquez Zárate y José Miguel Márquez Martínón. ARQUITECTOS

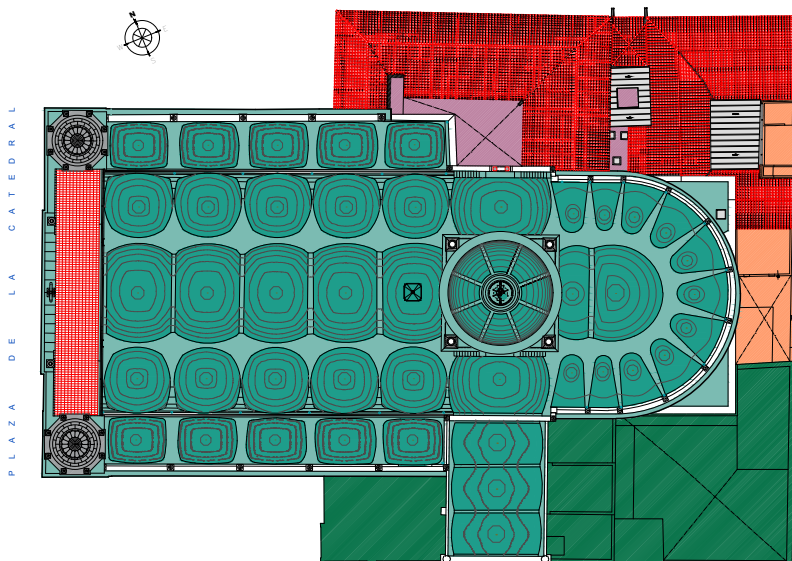
Lámina II

Catedral Nuestra Señora de los Remedios. San Cristóbal de la Laguna. PLAN DIRECTOR



▲ Fachada Sur, calle Deán Palahí

▼ Planta general de cubiertas



José Miguel Márquez Zárate y José Miguel Márquez Martínón. ARQUITECTOS

Lámina III

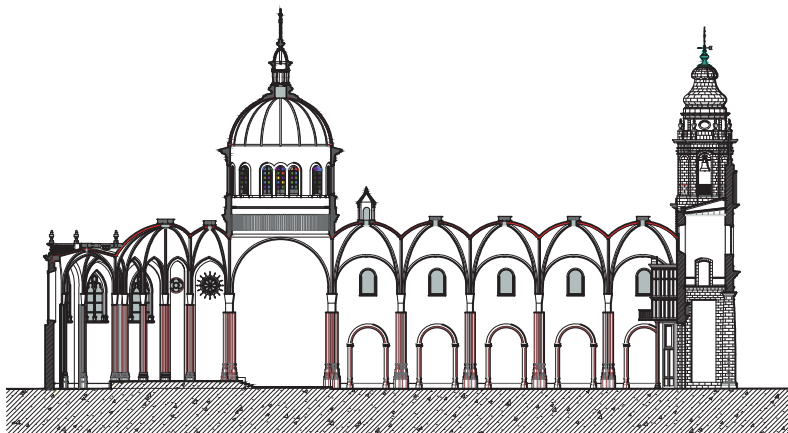
Catedral Nuestra Señora de los Remedios. San Cristóbal de la Laguna. PLAN DIRECTOR

Detalle remate en cruz y linterna



▲ Sección transversal

▼ Sección longitudinal



José Miguel Márquez Zárate y José Miguel Márquez Martínón. ARQUITECTOS

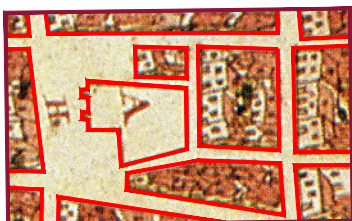
Lámina IV

Catedral Nuestra Señora de los Remedios. San Cristóbal de la Laguna. **EVOLUCIÓN HISTÓRICA**



Plano de la Ciudad de San Cristóbal de La Laguna del ingeniero italiano **Leonardo Torriani**, año 1588 (Ámbito de Santa María de los Remedios, en rojo)

0 10 50 100m



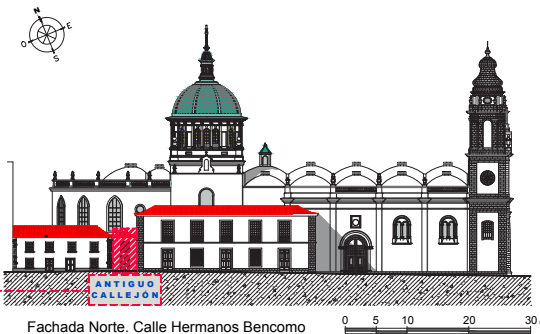
Detalle



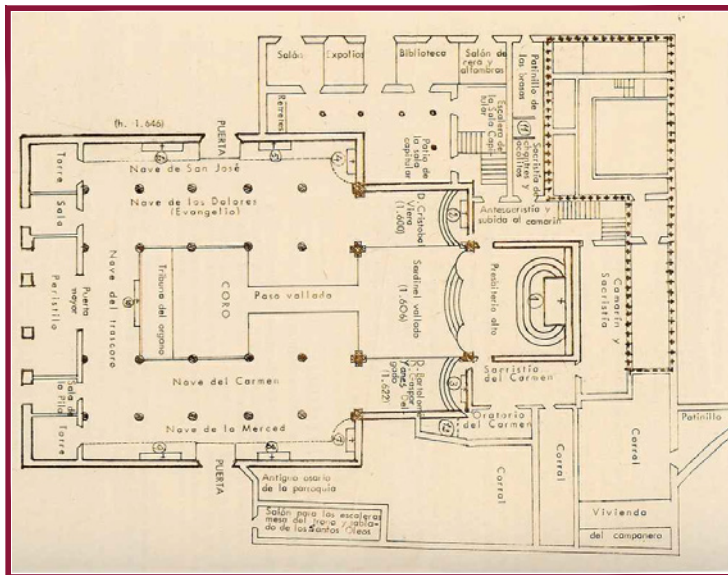
Planta actual de la Catedral Nuestra Señora de los Remedios sobre el trazado urbano de **Leonardo Torriani**



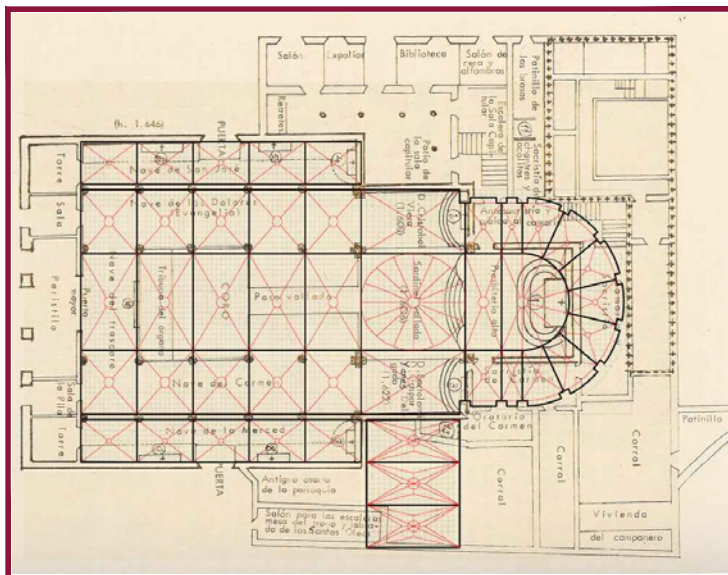
Panorámica actual
Antiguo callejón de las Monjas



Fachada Norte. Calle Hermanos Bencomo



Boceto de la planta del antiguo templo de los Remedios. Organización general.



Ajuste de la planta de Rodrigo-Vallabriga sobre el antiguo templo de los Remedios.

Advocación: Virgen de los Remedios

La Iglesia celebra el Nacimiento de la Virgen María el 8 de septiembre

(Nueve meses después de la festividad de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre)

Ortofoto ámbito de la Catedral

Ocupación de manzana según trazado de **Leonardo Torriani**

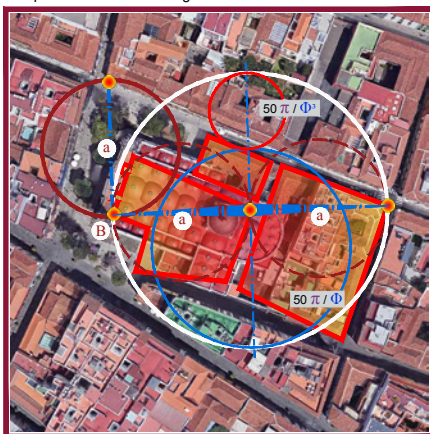


Tabla posición del Sol

Elevación y azimut en el decreste por San Roque

8 de septiembre

Fecha:	08/09/2022 GMT0	
ubicación:	28.4889013, -16.3161401	
hora	Elevación	Azimut
06:46:51	-0.833°	83.09°
7:00:00	2.03°	84.66°
7:30:00	8.61°	88.21°



$$2a = 50 (\pi / \Phi + \pi / \Phi^*) \text{ varas} \approx$$

$$\approx 50 (\Phi + \phi) \text{ metros} = 50 \sqrt{5} \text{ m}$$



Ámbito de protección

PEPCH

Plan Especial de Protección del Casco Histórico

B : Punto medio entre La Concepción y San Miguel, previsible origen del replanteo del nuevo templo

Templos representados por Leonardo Torriani en 1588

1 La Concepción 2 Los Remedios 3 San Miguel

Virgen de los Remedios



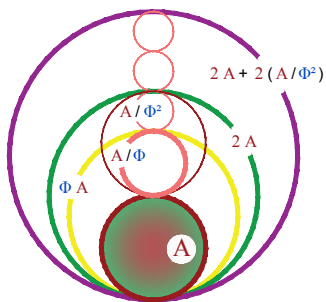
El orto local del día 8 de septiembre (festividad de la Virgen de los Remedios) corresponde, muy sensiblemente, a la orientación E-W que situada en el punto "B", como previsible origen de un replanteo general, determina la esquina SW en el encuentro de las calles Hermanos Bencomo con Tabares de Cala. Así mismo, su punto medio marca la posición del antiguo callejón de las Monjas. Su distancia equivale al de la orientación N-S entre el referido punto "B" y la esquina NE del encuentro de las calles Hermanos Bencomo con San Juan. Todo ello demarcó la profundidad del templo en 1588. Información ampliada en lámina IX.



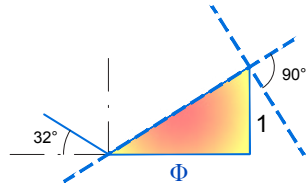
Orto local del día de los Remedios, Patrona de la Catedral, de la Diócesis Nivariense y de la ciudad (8 de septiembre)

Análisis métrico del templo de Los Remedios

Configuración urbana de su entorno próximo según **Leonardo Torriani**



Esquema relaciones áureas

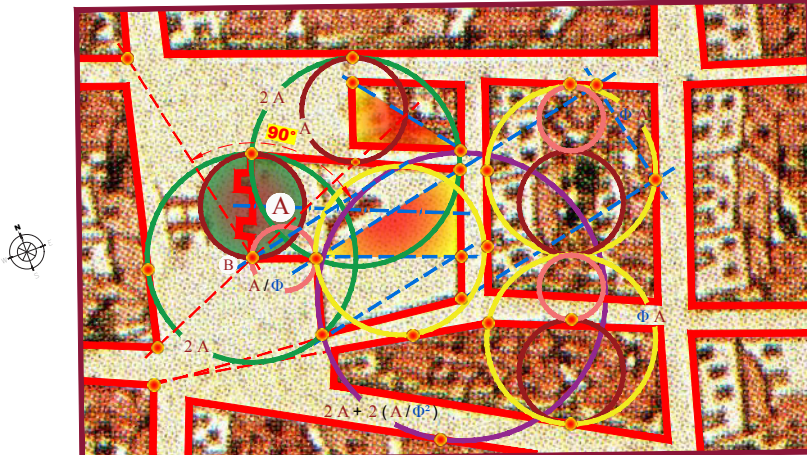


Proporción de referencia

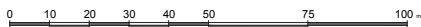
A : Frente del Templo representado por el ingeniero militar, de origen cremonés, Leonardo Torriani en el año 1588

Posibles criterios de replanteo:

- Profundidad del templo según el cruce de alineaciones N-S y E-W (Lámina VII, punto "B")
- El eje longitudinal del templo corresponde al orto y ocaso locales de los días 2 de febrero y 25 de julio, celebración de la Virgen de Candelaria y de San Cristóbal, respectivamente (Lámina VIII)
- La anchura del templo presenta un frente principal de 10π varas o $10\Phi^2$ metros
- La relación de los lados N y W de su planta están en proporción 2 : 1. Se establece así una previsible área destinada al culto. Para el resto de los servicios religiosos hasta completar el perímetro final que representa al templo se emplea la proporción áurea, como sucede con las manzanas anexas, incluyendo el edificio que actualmente ocupa las Casas Capitulares.



Detalle ámbito de Los Remedios y métrica subyacente



José Miguel Márquez Zárate y José Miguel Márquez Martínón. ARQUITECTOS

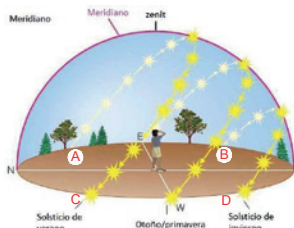
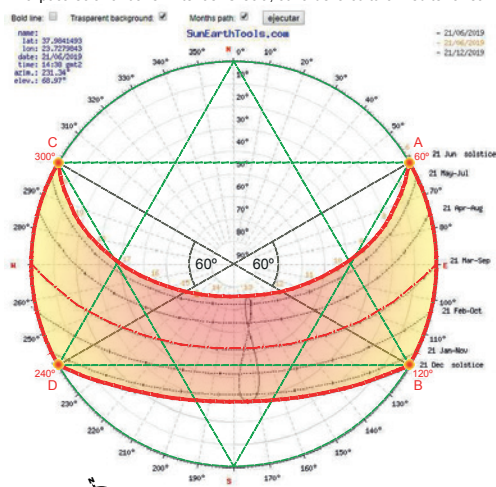
Lámina IX

Definición interior del Templo

(5 naves)

Gráfico polar terrestre. Recorrido del Sol

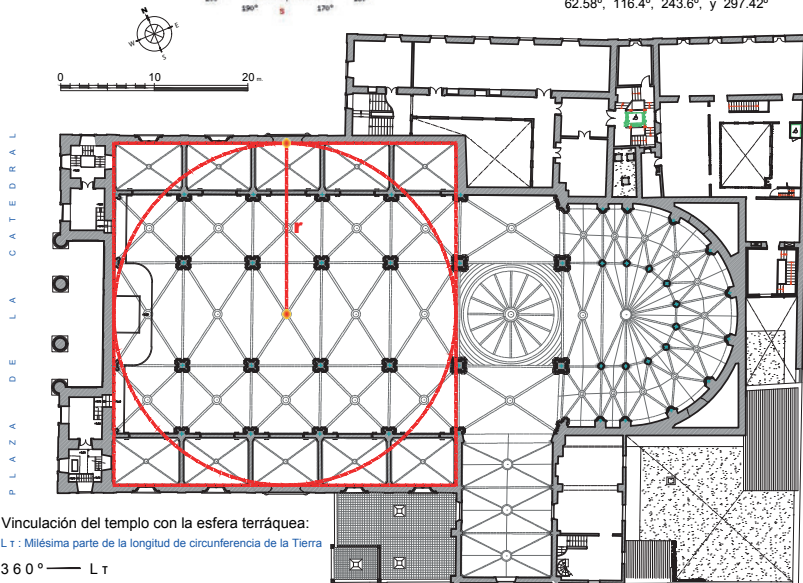
Eclíptica solar anual en Atenas, Grecia, cuna de la cultura mediterránea



- El recorrido solar anual desde el alba hasta el ocaso, entre los solsticios de verano e invierno, pasando por los equinoccios de primavera y otoño, queda delimitado en la figura de la izquierda, formada por dos triángulos equiláteros invertidos cuyos 6 vértices corresponden a los ángulos:

0, **60**, **120**, **180**, **240** y **300**

- Sensiblemente similar en San Cristóbal de La Laguna con los siguientes ortos y ocasos: 62.58°, 116.4°, 243.6°, y 297.42°



Vinculación del templo con la esfera terráquea:

L_T : Mílesima parte de la longitud de circunferencia de la Tierra

$360^\circ \text{ --- } L_T$

$60^\circ \text{ --- } L_T / 6 = 12.742 \pi / 6 = 6671,6942 \text{ m}$

$6671,6942 \text{ m} / 365 \text{ días} = \mathbf{18,2786 \text{ m} / \text{ día}} = \mathbf{r}$: distancia diaria recorrida, a escala 1/1.000 entre los puntos A-B y C-D del gráfico polar terrestre que, además, plasma un calendario y es base de sucesivas relaciones áureas para la conformación del espacio final que hoy contemplamos.

$2 \mathbf{r} = \varnothing$ interior del Templo (5 naves)

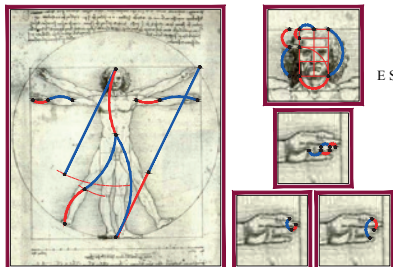
Definición interior del Templo

(transepto y ábside)

Hombre de Vitrubio

Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano

Leonardo da Vinci (h. 1490)



LA PROPORCIÓN DIVINA
ES AQUELLA EN LA QUE LA RELACIÓN ENTRE EL
SEGMENTO MAYOR (a) Y EL SEGMENTO MENOR (b)
ES LA MISMA QUE EXISTE ENTRE LA SUMA DE AMBOS
Y AQUEL PRIMER SEGMENTO (a)

$$1 / \Phi = \Phi / 1$$

$$a / b = (a + b) / a$$

$$1 / 0,618 = 1,618 / 1$$

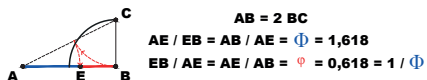
TAMBIÉN LO ES LA INVERSA

$$\Phi / 1 = 1 / \Phi$$

$$b / a = a / (a + b)$$

$$0,618 / 1 = 1 / 1,618$$

¿Cómo hallar geoméricamente la sección áurea de un segmento dado AB ?



Cimborrio

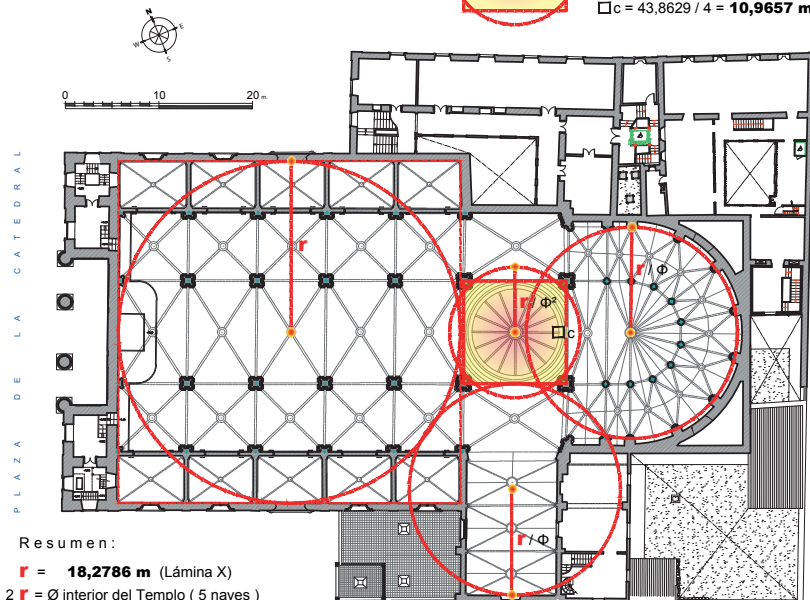
$$r / \Phi^2 = 6,9810 \text{ m}$$

$$Lc = 2 \cdot \pi \cdot 6,9810 = 43,8629 \text{ m}$$

□c = Cuadratura de la circunferencia

□c = (Cimborrio, Nave central y Tabernáculo)

$$\square c = 43,8629 / 4 = 10,9657 \text{ m}$$



Resumen:

$r = 18,2786 \text{ m}$ (Lámina X)

$2r = \emptyset$ interior del Templo (5 naves)

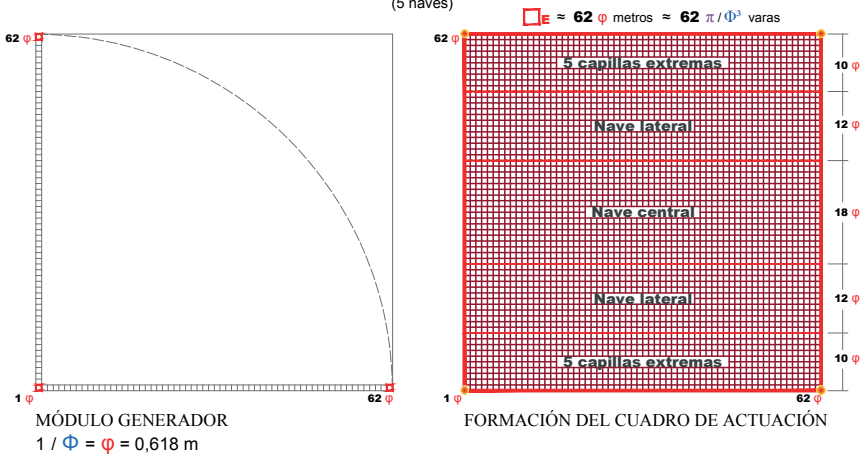
$r / \Phi = 11,2962 \text{ m}$ (Deambulatorio y límite Sur de la capilla Nuestra Señora de los Remedios)

$r / \Phi^2 = 6,9810 \text{ m}$ $Lc = 2 \cdot \pi \cdot 6,9810 = 43,8629 \text{ m}$

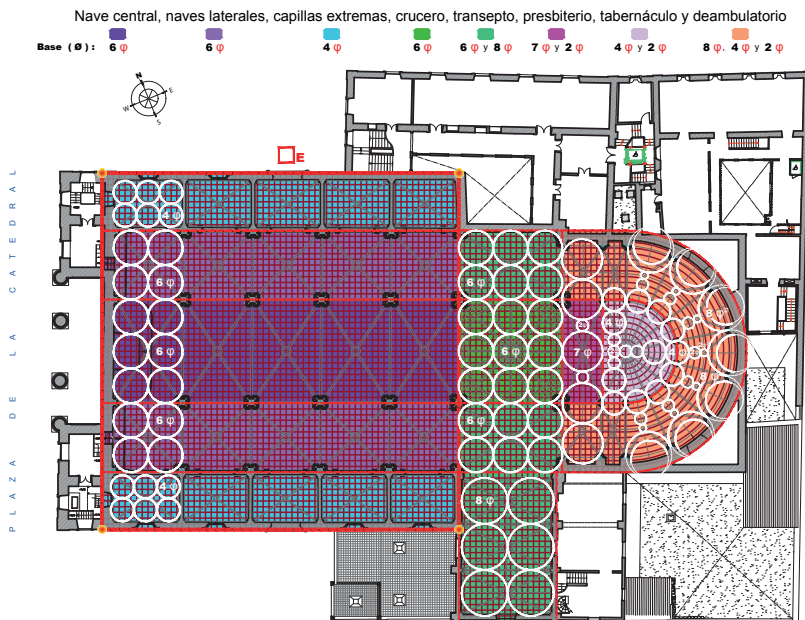
□c = $43,8629 / 4 = 10,9657 \text{ m}$ (Cimborrio, Nave central y Tabernáculo)

Definición exterior del Templo

(5 naves)



Relación de los diferentes espacios que lo componen:

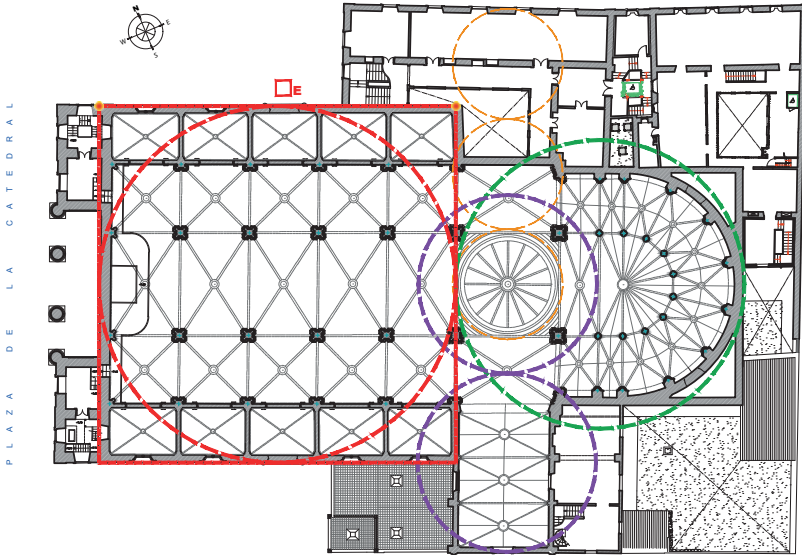
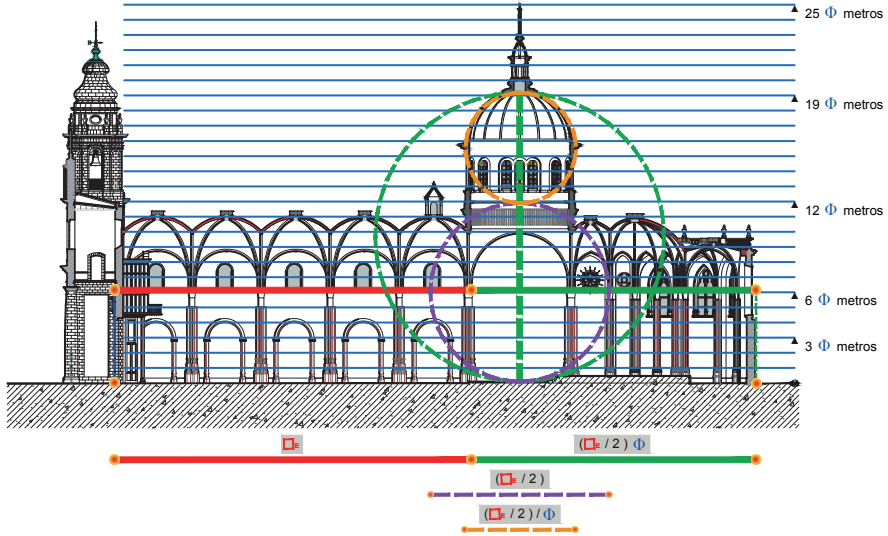


$\square E = 38,1197$ m $\approx 62 \phi$ metros $\approx 62 \pi / \Phi^3$ varas (exterior del Templo)



Catedral Nuestra Señora de los Remedios. San Cristóbal de la Laguna. **LA PROPORCIÓN ÁUREA**

Planta general y sección longitudinal compartiendo proporciones áureas

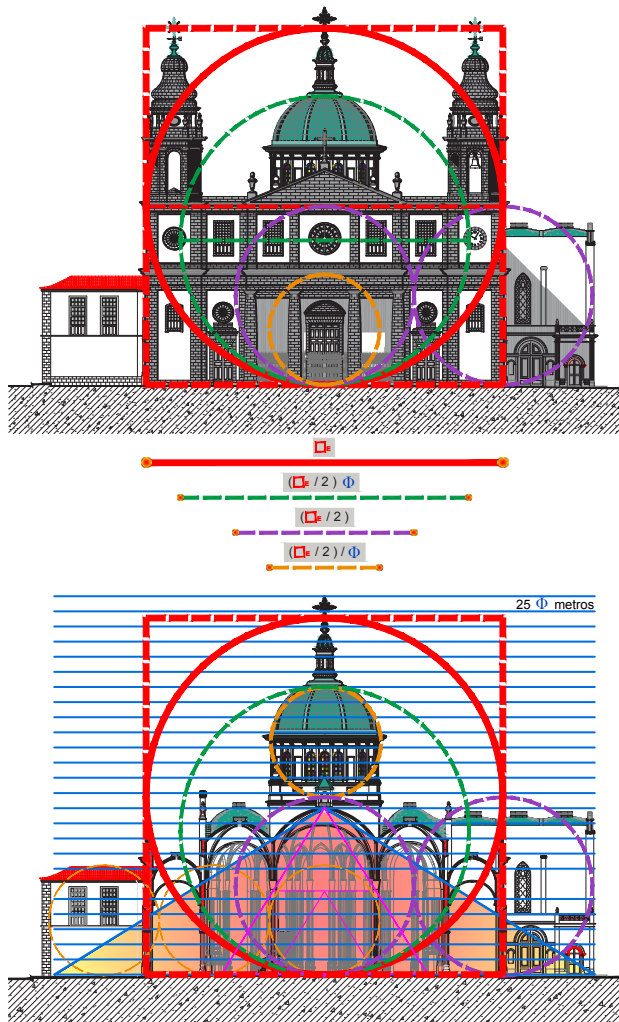


$\square E = 38,1197 \text{ m} \approx 62 \Phi \text{ metros} \approx 62 \pi / \Phi^3 \text{ varas}$ (exterior del Templo)



José Miguel Márquez Zárate y José Miguel Márquez Martínón. ARQUITECTOS

Lámina XIII



Sección transversal y fachada principal compartiendo las principales proporciones áureas

$$\square E = 38,1197 \text{ m} \approx 62 \phi \text{ metros} \approx 62 \pi / \phi^3 \text{ varas (exterior del Templo)}$$



José Miguel Márquez Zárate y José Miguel Márquez Martínón. ARQUITECTOS

Lámina XIV

Bibliografía.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa. Arte, religión y sociedad en Canarias. LA CATEDRAL DE LA LAGUNA. Ayuntamiento de La Laguna, 1997.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. In Memoriam José Rodrigo-Vallabriga. Cuadernos. Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Demarcación de Santa Cruz de Tenerife.

DE PAZ SÁNCHEZ, Manuel. Viera y Clavijo. Historia de Canarias. Vol. IV, libro XVII, § XXIX Historia de la iglesia de los Remedios de La Laguna. Ediciones IDEA, 2016.

DE VIERA Y CLAVIJO, Joseph. Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria. Tomo IV. Libro Decimoséptimo, §. XXIX. Historia de la Iglesia de los Remedios de La Laguna. MDCCCLXXXIII.

GARCÍA PULIDO, Daniel. La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la Iglesia de la Concepción. Juan Alejandro Lorenzo Lima (ed.) XII. *Noticias de las fundaciones de las dos iglesias parroquiales de Nuestra Señora de la Concepción y de los Remedios de la ciudad de La Laguna, capital de la isla de Tenerife: sus desavenencias y concordatos, y de su beneficio desde su origen hasta este presente de 1792.* Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2016.

GONZÁLEZ YANES, Enma. El Prebendado Don Antonio Pereira Pacheco. 2ª ed. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 2002.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. «Pereira Pacheco y la antigua catedral de La Laguna». Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios, n. XVI-XX (1970-1971 / 1974-1975).

MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel. La primera imagen de Canarias. Los dibujos de Leonardo Torriani. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1986.

NÚÑEZ DE LA PEÑA, Juan. Conquista y Antigüedades de las islas de la Gran Canaria y su descripción. Con muchas advertencias de sus Privilegios, Conquistadores, Pobladores y otras particularidades en la muy poderosa Isla de Thenerife. Libro Tercero pág. 327, Libro I Capitular, fol.583. 1676.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna. I.1 La iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios. Arquitectura, ornato y devociones (1515-1715), 2013.

RODRÍGUEZ MOURE, José. Guía Histórica de La Laguna. IEC, 1935.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. Luis de la Encina, obispo de Arequipa, y su paje Antonio Pereira. Tomos I y II. 2017.

TORRIANI, Leonardo. Descripción de las Islas Canarias. Traducción, Introducción y Notas por Alejandro Cioranescu. Ediciones Goya. 1959.

Siento, luego existo. Una aproximación a las relaciones cuerpo y arte a través de la Exposición *Corpos Presentes*¹

Juan M. Monterroso Montero
Catedrático de Historia del Arte.
Universidad de Santiago de Compostela.

Introducción

La frase con que se inicia este artículo, “Siento, luego existo”, fue acuñada por el antropólogo francés D. Le Bretón, parafraseando el conocido *Cogito, ergo sum* de R. Descartes². Su significado va más allá de la mera reflexión sobre la corporeidad individual como una prueba fehaciente de la existencia del ser humano. Con ella se establece un complejo entramado de relaciones en las que el cuerpo se transforma en el vehículo a través del cual el individuo comprende la realidad circundante y, lo más importante, llega a interpretarla. Es en este proceso en el que se trasciende la idea de individualidad para trasladar ese juego de relaciones hacia la sociedad. El cuerpo se convierte en parte de la esfera de lo colectivo, en un hecho cultural y social, determinado por las historias, las culturas y las normas del grupo. De este modo el cuerpo deviene en una construcción cultural, cuyos valores pueden variar y modificarse en función del entorno normativo en el que se interprete³. Balsamo habla del cuerpo sexuado como un símbolo conductor de significados sociales⁴, Combi nos sitúa ante el cuerpo como un conjunto de representaciones e imaginarios⁵, los Comaroff lo entiende como un instrumento de acción social⁶, y Reischer y Koo como el espacio donde se traducen todas las normas e imposiciones sociales⁷.

Ha sido la antropología, como es evidente, la que ha abordado en un primer momento el papel que el cuerpo, entendido como objeto social, ha desempeñado en cada cultura o civilización, en especial en aquellas con un carácter más comunitario, de carácter

1 Parte de este texto ha servido como base para un estudio introductorio en el catálogo *Corpos Presentes*. Fundación María José Jove. A Coruña. 2021, con motivo de la exposición del mismo título.

GI-Iacobus. 1907. CISPAC. Grupo de Potencial Crecimiento, *Consolidación 2020 GPC - Proxectos Plan Galego IDT ED431b 2020/1*.

2 LE BRETON (2007), p. 11.

3 SACCHETTI (2011), p. 36.

4 BALSAMO (1996), pp. 17-40.

5 COMBI (2000), p. 47.

6 COMAROFF y COMAROFF (2011), p. 85.

7 REISCHER y KOO (2004) p. 301.

tradicional y con una división social menos rígida y definida. Inmediatamente podemos traer a nuestra memoria prácticas como las escarificaciones, el tatuaje, el *body paint* y otras prácticas que tienen como soporte la epidermis de los individuos de un grupo, convirtiendo el cuerpo en sí mismo en objeto de interpretación. Se hace así válida la afirmación de Gell, recogida por Sacchetti, “la exteriorización de lo interior que es simultáneamente la interiorización de lo exterior”⁸.

Sin embargo, también es posible hacer un análisis similar desde la perspectiva de la historia del arte, ahora atendiendo a sociedades más estructuradas, con una organización social rígida y poco dada a las alteraciones del orden establecido. También es cierto que pasamos de una comprensión del cuerpo como superficie en la que se exterioriza/interioriza visualmente la pertenencia a una comunidad, a un entendimiento más racional, en el que se produce la interpretación del cuerpo como un todo coherente a través del cual se transmiten aquellos valores inherentes a la historia y cultura del grupo. Pasamos de la dualidad cartesiana de la naturaleza humana, donde, a modo de abstracción, se podía hablar de la *rex cognitans* (alma) y *rex extensa* (cuerpo), a una visión unitaria, *corporeidad*, donde el cuerpo no es sólo un objeto, sino también sujeto⁹. Dicha corporeidad debe coexistir con el concepto de *imagen corporal*, donde no sólo se tiene en cuenta la construcción personal que hacemos de nuestro cuerpo, sino también el proceso de socialización al que se le somete¹⁰.

Este modo social de entender la imagen corporal permite reconsiderar el papel del cuerpo. Se supera la visión del cuerpo como mero modelo, limitado por las capacidades y habilidades técnicas del artista -es decir, como objeto-, para convertirse en una parte significativa de los contenidos psicosociales que, como grupo, podemos proyectar sobre su representación -sujeto-.

Resulta sencillo de explicar si nos remitimos a algunos ejemplos ilustrativos de la historia del arte occidental, como pueden ser las venus esteatopigias del Paleolítico, la ruptura del canon egipcio en el Imperio Nuevo con Amenofis IV -Akenatón-, la tensión entre el *ethos* y el *pathos* en la escultura griega del siglo III a. C. y el helenismo, las *imágenes maiorum* romanas, o incluso en el pensamiento medieval de una mujer como Hildegarda von Bingen que llega a afirmar que: “*el cuerpo es el vestido del alma, que tiene una voz viva, y por eso conviene que el cuerpo unido al alma cante sus alabanzas a Dios con esa voz*”¹¹. Tampoco resulta complejo recurrir a ejemplos de normalización como el *homo quadratus* de Leonardo, a la subversión del orden introducido por Ca-

8 GUELL (1993) pp. 38-39. Citado por SACCHETTI (2010), p. 38.

9 Aunque es factible asociar este principio con expresiones como “soy y tengo cuerpo” de Gabriel Marcel (1955) (BLAZQUEZ (19959), p. 69) o “estoy en mi cuerpo” de MARIAS (1973, 2000). Véase ORTEGA, (2012) pp. 1643-1663.

10 Schiller define imagen corporal como: “*Por imagen del cuerpo humano entendemos aquella representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio cuerpo, es decir, la forma en que éste se nos aparece.... El esquema corporal es la imagen tridimensional que todo el mundo tiene de sí mismo. Y podemos llamar esta imagen, “imagen corporal”* (1983, p. 15). También nos advierte de que “*en estos incesantes procesos, intercambiamos partes de nuestras imágenes con las imágenes de los demás; o, para expresarlo de otro modo, existe una perpetua socialización de las imágenes corporales*” (1983, p.230).

11 FRABOSCHI (2001), p. 91.

ravaggio con el naturalismo de su pintura, o la restitución de canon con la escultura de Canova. Todos ellos son ejemplos en los que el cuerpo se ha transformado en sujeto significativo.

Uno de los ejemplos más conocidos, al que se ha recurrido en multitud de ocasiones, puede que sea el correspondiente al *Origen del mundo* de Gustave Courbet (1866). Este lienzo, actualmente expuesto en el Museo de Orsay, formaba parte de la colección de arte erótico del diplomático otomano Khalil-Bey, que la habría perdido en una partida de cartas, perdiéndose su rastro. Vinculada con la modelo Joanna Hifferman, amante de Courbet y pareja de Whistler, su valor histórico se debe cifrar en la aplicación rigurosa por parte del pintor realista de los principios que él mismo había acuñado para el movimiento. Por primera vez, se representa el cuerpo femenino sin el apoyo de ninguna disculpa narrativa o iconográfica. La imagen se ha reducido a una recreación del sexo de la modelo con toda precisión y realismo, rozando su calificación como imagen pornográfica. Calificativo que se olvida al valorar su ejecución, el escorzo de la figura o la cuidada escala cromática. No obstante, la prueba de que, incluso a finales del siglo XX la obra seguía resultando incómoda por el hecho de proyectar sobre esta representación del cuerpo femenino unos valores sociales patriarcales, se puede constatar en el retraso con que el museo parisino la expuso públicamente por primera vez, en 1995, catorce años después de que el estado francés la hubiese recibido como parte del legado del psicoanalista Jacques Lacan¹². Es más, en 2014, la obra volvió a generar polémica debido a una sentencia de la justicia francesa en relación a su empleo como perfil de una usuaria en Facebook¹³. A esta sentencia le siguió la performance de Deborah de Robertis que, de forma improvisada, se sentó bajo el lienzo mostrando su vagina a los visitantes al Museo de Orsay¹⁴.

Topografías

Como ya se ha indicado la presencia del cuerpo, tanto masculino como femenino, en las creaciones artísticas es una constante a lo largo de la historia. Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, relata el origen de la pintura como el reflejo del amor de Kora, hija de Butades, por un joven que partía para la guerra. Para retener su recuerdo, después de despertar del sueño, perfiló con un carboncillo sobre una pared la sombra que éste proyectaba gracias a la luz de una vela¹⁵. Este mito no se aleja mucho de las primeras representaciones corporales en las pinturas paleolíticas, donde es la mano estampada sobre la roca de una caverna la que nos recuerda la presencia del cuerpo humano como objeto de representación, como protagonista necesario de muchas de las obras que contemplamos colgadas de nuestros museos¹⁶.

Esta tendencia, a veces con un fuerte sentido descriptivo, se ha mantenido viva a lo largo del siglo XX, donde muchos artistas han tomado como centro de atención, la descripción, más o menos detallada, más o menos precisa, de la topografía corporal,

12 SAVATIER (2009).

13 VILORIA (2016).

14 PARDO (2016), p. 93.

15 STOICHITA (2006), p. 16.

16 BELTRÁN (1994), pp. 647-688.

sometiéndola, a continuación, a un proceso de reinterpretación personal.

Este es el caso de Mariano Fortuny que, una vez se había instalado en Granada, decide profundizar en un estilo pictórico que lo aleje de la “pintura de casacas” con la que había conseguido desarrollar de un modo completo un realismo preciosista que le daría gran éxito comercial¹⁷. En la serie de óleos granadinos titulada *Viejo al sol* (1878), en donde los modelos procedían del Albaicín, Fortuny vuelve su mirada a la pintura barroca española, en especial a la pintura de santos y anacoretas de José de Ribera, un lugar en el que su lenguaje realista volvía a encontrar un buen acomodo. Entre las muchas novedades de estos óleos, se encuentra el abandono del tema, no existe ya la disculpa iconográfica, sólo el acto de pintar¹⁸. El tema ha dejado de tener relevancia. También profundiza en las cualidades de la masa pictórica, en el *ductus* y el empastado de la pincelada, que ahora adquiere consistencia física, a la vez que se hace suelta y fragmentaria. Lo mismo ocurre con el tratamiento de la luz que se convierte en un elemento vibrante y activo en la tela, pasando de la máxima intensidad de la tela blanca que cubre sus piernas del anciano hasta el fondo neutro, sumergido en sombras, del muro en el que se apoya. Sin embargo, lo más interesante es la capacidad que Fortuny tiene para describir la anatomía de la figura, toda su orografía, a partir de los recursos dados por la pincelada y la luz. El cuerpo se convierte en un mapa que nos describe el paso del tiempo, la experiencia y el cansancio. Las carnes flácidas, las arrugas de la piel, forman parte del relato vital de este viejo¹⁹.

Algo parecido ocurre con *Mano, paisaje y otros corquis*, dibujo fechado hacia 1942 de Salvador Dalí. Si bien esta obra se ha asociado, según los autores que la tratan con proyectos previos a *Un perro andaluz* (1929) o *Destino*, proyecto frustrado para Disney, su interés para nosotros queda recogido en las palabras de Rafael Santos Torroaella cuando comenta “el carácter orográfico de la mano del presente dibujo, como perteneciente a un paisaje antiguo, con ese minúsculo personaje que, como un peregrino de otras épocas, se ha sentado a meditar contemplativamente...”²⁰. En efecto, la mano se inserta en uno de los característicos paisajes del pintor de Cadaqués, vacío, profundo, absolutamente deshumanizado e inquietante. Los dedos, alargados y huesudos, se insertan como surcos en él, mientras que sobre su palma surge un nuevo paisaje accidentado, en el que mares, orillas, montañas y cascadas configuran el camino que debe seguir el “peregrino” de Torroaella. Sobre la yema de su pulgar, en un equilibrio inestable, la minúscula figura de un hombre parece atisbar el largo y penoso trayecto que se abre ante él. De nuevo, el cuerpo se convierte en el mapa de la vida y de las fatigas del ser humano que, como Ulises en la isla Eolia, encuentra un pasajero descanso²¹.

El complemento para estas dos obras, en las que la piel se convierte en un diario no escrito de la vida, es *Tórax* (1978) de Antoni Tàpies²², un trabajo donde lo táctil y lo visible

17 Fortuny, Mariano (1838-1874), s.d.

18 “no será para venderla, ya que nadie la compraría; solamente me permitiré el lujo de pintar para mi; ahí está la pintura verdadera. (...)”. Fortuny, Mariano, s.d.

19 BARÓN (2017), pp. 270-274.

20 Dalí, Salvador, s.d.

21 HOMERO (2016), Canto X, 1-9.

22 Tàpies, Antonio, s.d.



G. Baselitz. Dix (2009). Montaje en la Iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela. 6 de mayo de 2021. Colección de la Fundación María José Jove. (Foto del autor).

se aúnan para atraer la atención del espectador. Como en otras muchas ocasiones, no es necesario contar con la representación completa del cuerpo, basta con un fragmento para comprender que se trata de parte del retrato vital del autor, en el que pueden converger multitud de interpretaciones que pueden guardar más relación con la mirada del espectador que con el pensamiento del artista. En este caso, parece evidente la relación entre el tema representado y la imagen de una crucifixión, así lo sugieren los brazos desplegados. Sin embargo, se puede entender como un tema de encuadre, un lugar común, del que el artista se sirve para modelar la arena, lo mismo que añade otros elementos matéricos, incluidas la huella de las tijeras que sirvieron para la ejecución de parte de este trabajo²³.

Algo parecido ocurre con *Helmets* (2019)²⁴ un proyecto donde la artista pamplonesa June Crespo Oyaga²⁵ realiza una interesante reflexión sobre el cuerpo humano. Vuelve a recurrir al fragmento como elemento configurador de la obra. También lo matérico adquiere una relevancia sustancial, al convertirse en el elemento de atracción, en incitador a lo táctil en el espectador. Sin embargo su trabajo, desde el título, muestra un juego

23 TÁPIES (1977), p. 54.

24 Crespo Oyaga, June, s.d.

25 Véase, June Crespo, s.d.

entre el interior y el exterior. *Helmet* -casco- nos recuerda que el cuerpo actúa como un contenedor, como un molde que se adapta a su contenido interior. De ahí que en su obra lo fragmentario se conjuga con las grietas, las fisuras, la posibilidad de mirar a través del cuerpo y transformar nuestra mirada. El espectador es parte activa de la obra, la completa más allá de su fisicidad²⁶.

Restaría por incluir en esta nómina de topografías la obra de Georg Baselitz titulada *Dix* (2009). En ella son características aquellas soluciones estilísticas que identifican sin lugar a dudas a su autor: la referencia a obras de Goya, como el grabado *Hasta la muerte*, el gesto enérgico de su pincelada, la reafirmación de una realidad figurativa frente a lo meramente gestual o, como no podía ser de otro modo, la inversión en la posición de la figuras, contraviniendo la lógica visual del espectador²⁷.

Ahora bien, también es interesante la reflexión que se esconde bajo el título: *Dix*, en un claro homenaje al pintor alemán expresionista Otto Dix, declarado representante del “arte degenerado” por los nazis²⁸. En la metáfora del espejo, en el que se contempla esa figura desnuda, reducida a un amasijo de piel y huesos, podemos ver la misma crítica que Goya introduce en su serie de *Los Caprichos*, el espejo devuelve la misma imagen que se proyecta sobre él, no introduce ningún tipo de modificación subjetiva, es la realidad en toda su crudeza. Es la mirada del que posa ante el espejo el que termina por calificarla. Del mismo modo, son las miradas de los espectadores, ahora sin la referencia a una línea base del suelo, las que tienen que interpretar, y al mismo tiempo resignificar, la imagen que ese espejo proyecta. La realidad objetiva deja de pertenecerle al artista para trasladar su posesión al espectador. La deformación, la degeneración, la belleza o la fealdad, no se encuentran en la obra, residen y habitan en la mirada de los espectadores²⁹.

Reflejos

Esta última reflexión sobre el trabajo de Baselitz nos sirve, lo mismo que el recurso al espejo, para introducirnos en el siguiente epígrafe: reflejos. El espejo introduce la figura proyectada, su reflejo, en el contexto del arte³⁰, pero también convierte al arte en espejo que incita a la auto-reflexión³¹. Este es el hilo conductor de las obras de Juan Muñoz, Antony Gormley, Elmgreen and Dragset y Sofía Taboas. En todos los casos, ya se trate del reflejo propiamente dicho sobre un espejo, ya se trata de la proyección sobre la

26 “Consta de piezas referidas de forma bastante expresa a la fisicidad, que no a la imagen estereotipada del cuerpo humano: se trata de torsos que se nos presentan cortados, modificados y reensamblados en un ejercicio de sensualidad muy particular. Sus troncos devienen, así, superficie sin interior ni exterior, conducto activo”. JUNE CRESPO (2020).

27 Baselitz, Georg, s.d.

28 BASELITZ, WITTNEVEN (2007), p. 31.

29 LÓPEZ-LABOURDETTE et al. (2017), pp. 11-35.

30 “Platón y Shakespeare adelantaron, a través de las voces de Sócrates y Hamlet, la idea de que el arte es un espejo de la realidad. De esta metáfora común derivaron concepciones an-tagónicas del estatuto cognitivo -y parece que ontológico- del arte”. DANTO (2002), pp. 54-55.

31 “Las creaciones artísticas son instrumentos de auto-revelación que despiertan en el espectador un tema de reflexión; es decir, la invitación que hace el arte, al igual que el espejo, es estimular el pensamiento”. LECHUGA (2016), pp. 59.

obra, se plantea una disyuntiva que es necesario explicar: ¿ese reflejo responde a esa disociación cartesiana entre cuerpo y alma que hemos mencionado, siendo aquello que vemos como espectadores sólo el cuerpo o, por el contrario, en esa proyección reside el alma liberada de las ataduras físicas del cuerpo? Es más, también se podría plantear otra cuestión de interés: ¿hasta qué punto ese reflejo, esa proyección, no es una respuesta que procede únicamente del espectador, ajena al cuerpo proyectado?

Antony Gromley, en 2010, realiza *Quantium Void VIII*³², un trabajo en el artista londinense reflexiona sobre la relación entre el cuerpo y el espacio, renunciando a la fisicidad del primero y materializando con su presencia la realidad del segundo. Gromley introduce una nueva metáfora dentro del contexto en el que nos encontramos, puesto que su trabajo es una proyección de su propio cuerpo, pero también es un mapa, tal como lo ha expresado Danto: “como dejó claro Lewis Carroll, un mapa no puede ser un duplicado del territorio, porque si estamos perdidos en uno, estamos perdidos en el otro”³³. En palabras del propio Gromley: “Reflexiono sobre todo lo que damos por hecho: qué significa que seamos los animales más conscientes y verticales de todos; cuál es nuestra relación con el horizonte y con la tierra; es nuestra capacidad de reflexión solo para nuestro propio beneficio o para el universo, qué es un ser humano y una escultura. No he encontrado las respuestas, me sigo preguntando las mismas cosas”³⁴.

Elmgreen y Dragset, en 2015, nos proponen otra interpretación de esa relación entre el cuerpo y su reflejo³⁵. Su obra, *One day*, realizada para el proyecto expositivo *No hablaremos de Picasso*, nos plantea un reflejo del cuerpo, ahora en esa relación dual cuerpo-alma, que sólo puede existir si se produce la inevitable cooperación entre la obra y el espectador. El significado último de la obra se descubre cuando tiene lugar esa relación empática entre

32 Gromley, Antony, s.d.

33 DANTO (2002), pp. 54-55.

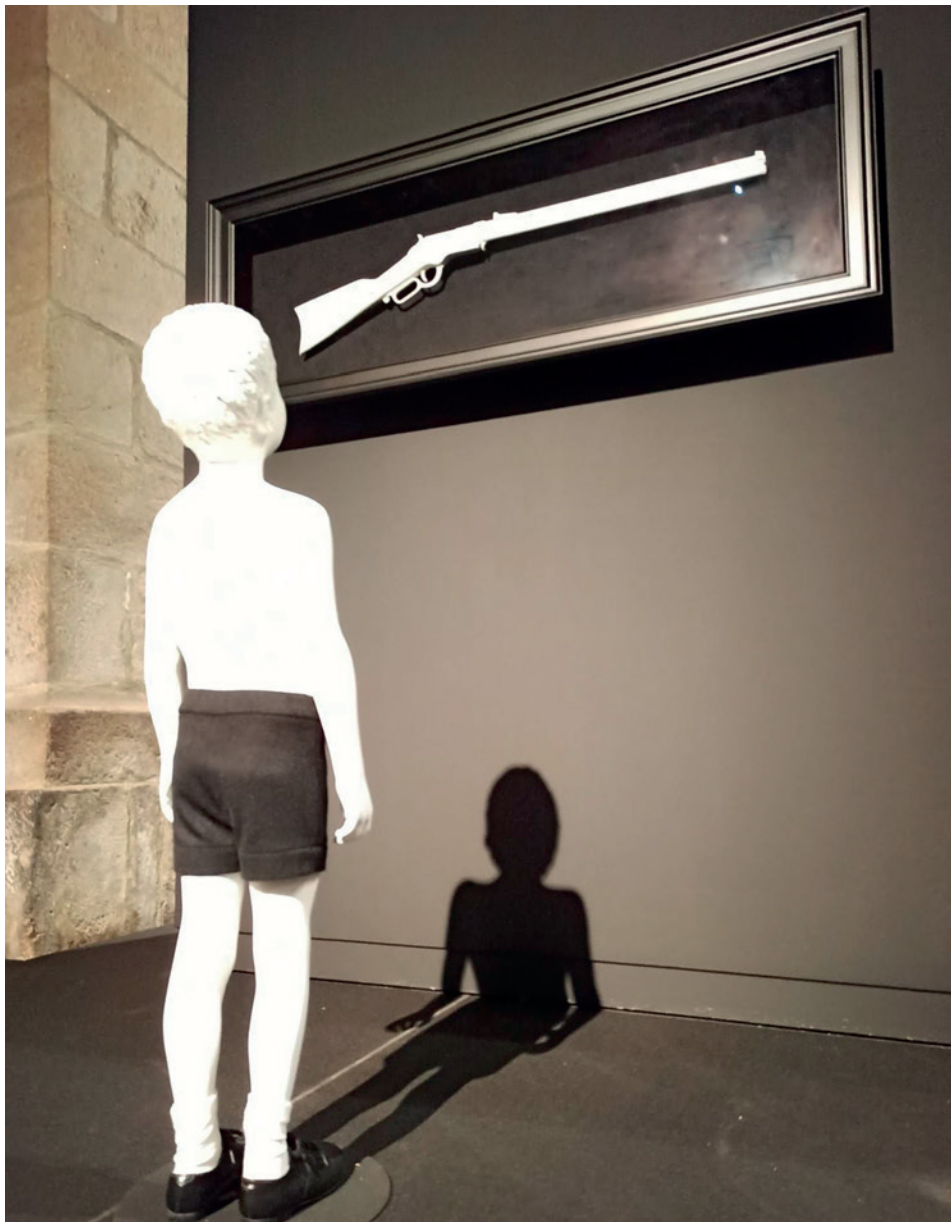
34 NARRO (2020).

“The QUANTUM VOID series is an attempt to evoke the energy-mass relationship identified in the general theory of relativity in material terms. We know that generally, mass is missing from the apparent universe, and the idea of identifying a human space in space at large by a field of intersecting rhizomic trajectories as physical replication of physical bodies in space. That is my primary interest, and also to interrogate the mass of traditional sculpture by suggesting its replacement by a force field or energy field. The idea here is to put these two works, FEELING MATERIAL and QUANTUM VOID, into some dynamic. FEELING MATERIAL rotates on a signal point as it reacts to the wind currents around it; QUANTUM VOID invites circumnavigation and in some way, the projection of the viewer into its void interior human space. Both works are attempting to identify potential rather than representing a particular person or any form of narrative. The idea is to catalyse space in such a way that the viewer’s presence in both space and time is itself foregrounded.

The QUANTUM VOID is a continuation of the QUANTUM CLOUD series, only - rather than having the body-zone indicated by condensation of elements - the body-zone is left void and surrounded by a minimal penumbra of trajectories that indicate an energy field.

The QUANTUM VOID series is an attempt to evoke the energy-mass relationship identified in the general theory of relativity in material terms. We know that generally, mass is missing from the apparent universe, and the idea of identifying a human space in space at large by a field of intersecting rhizomic trajectories as physical replication of physical bodies in space. That is my primary interest, and also to interrogate the mass of traditional sculpture by suggesting its replacement by a force field or energy field. The idea here is to put these two works, FEELING MATERIAL and QUANTUM VOID, into some dynamic. FEELING MATERIAL rotates on a signal point as it reacts to the wind currents around it; QUANTUM VOID invites circumnavigation and in some way, the projection of the viewer into its void interior human space. Both works are attempting to identify potential rather than representing a particular person or any form of narrative. The idea is to catalyse space in such a way that the viewer’s presence in both space and time is itself foregrounded. Antony Gromley, s.d.

35 Elmgreen, s.d.



Elmgreen y Dragset. *One Day* (2005). Montaje en la Iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela. 6 de mayo de 2021. Colección de la Fundación María José Jove. (Foto del autor).

la composición expuesta, un niño que mira una vitrina que contiene un fusil, y el espectador. Es este último el que proyecta sobre esa imagen contemplada el sentimiento que termina por atribuir al niño, incluso sin que haya llegado poder contemplar la expresión de su rostro. Es más, si proyectásemos ante ese mismo espectador el rostro del niño, descontextualizado del resto de la obra, es muy probable que la proyección sentimental que realizaríamos sobre él sería totalmente diferente. La convergencia de la mirada del espectador, cargada de significación, junto con la neutralizada -blanco y negro- de la obra del Elmgreen y Dragset es la que termina por crear la obra, tal como era la intención de estos dos artistas, transformando el entorno expositivo en un espacio de crítica social³⁶.

Un planteamiento diferente es el que introducen Juan Muñoz (1996) y Sofía Taboas (2015), al introducir como factor determinante en sus obras el espejo. El primero, con *Sara con espejo*³⁷, nos devuelve al universo barroco de Velázquez y su *Venus en el espejo*. La presencia de este elemento, junto con el carácter indeterminado de Sara, la figura que se contempla ante él, ponen al espectador ante la tesitura de tener que interpretar de nuevo la reacción y el carácter de la muchacha ante su propio reflejo. Sin embargo, ahora se introduce una nueva peculiaridad, el espejo, y Juan Muñoz a través de él, nos ofrece la oportunidad de ser nosotros los que nos introduzcamos dentro de la obra, bien como un elemento de referencia y comparación, bien como un protagonista más de la obra. La pregunta que cabe plantearse ahora, a diferencia de lo comentado en el trabajo de Elmgreen y Dragset, es si esa interpretación de la obra es sólo la proyección empática sobre el conjunto formado por Sara, el espejo y el reflejo de ésta, o si también podríamos hablar de un elemento más que sería el cuerpo del espectador reflejado, introduciendo, al menos, un factor de comparación³⁸.

Por su parte, Sofía Taboas, al realizar en 2015 *Belleza*³⁹, incluye dentro de los materiales que configuran la obra el espejo. Más allá de la composición formal adoptada, la correspondiente a una flor que muda el aspecto de sus pétalos conforme modifiquemos la localización de la obra, el reflejo también implica al espectador que, desde un punto de vista más elevado, se ve obligado a cuestionar la realidad física de lo que está viendo.

Sugerencias

El reflejo, como proyección de unos valores sociales y culturales sobre un objeto o cuerpo, tal como se ha planteado en algunas de las obras del epígrafe anterior, nos

36 VOORHIS (2017), p. 121.

No deja de ser significativo que esta obra fuese expuesta en la exposición de la Whitechapel Gallery, bajo el título conjunto de *Elmgreen & Dragset: This i show we bite our tongue (27 de septiembre de 2018-13 de enero de 2019)*.

37 Muñoz, Juan, s.d.

38 "Identificar al personaje como una figura humana fortalece las relaciones de cercanía entre el grupo escultórico y el espectador. La participación del espectador en la escena errando por el piso inferior y la coherencia visual que la analogía de la imagen presenta con el mundo real hace aparecer la disyuntiva entre el enigma de identificarse con el personaje y la extrañeza de asociar con la vida un cuerpo escultórico. La puesta en escena confronta al personaje con un posible alter-ego. En esta obra, al contrario que en otras de Muñoz, no aparece el espejo que genera el doble de la figura, el doble es ahora el espectador...". GONZÁLEZ RUIZ (2016), pp. 206-207.

39 Taboas, Sofía, s.d.

lleva, de inmediato, a indagar sobre la relación existente entre el cuerpo femenino y el arte. Se trata de una reflexión sobre la realidad del género que no podría omitirse, máxime cuando, a partir de los últimos años sesenta, tras la segunda oleada feminista, sobre todo a través de trabajos de autoría femenina, comenzaron a plantearse ataques y reflexiones sobre la construcción histórica del cuerpo de la mujer.

La primera de las obras, entendida como la negación de esa configuración arquetípica del cuerpo femenino, es *Avenza Revisited II* (1968) de Louise Bourgeois⁴⁰. Descrita como la topografía del cuerpo, perfectamente podría haberse incluido en el primero de los epígrafes de este trabajo; sin embargo, la trayectoria de la artista, así como las evocaciones de las cuevas de Avenza en Carrara, o el paisaje de protuberancias bulbosas que la obra propone, invitan a incluirla en este marco de reflexión sobre la identidad y el género⁴¹.

Si *Avenza Revisited* partía de la sugerencia de lo femenino y su coexistencia con lo masculino, Helena Almeida en *Días quasi tranquilos* (1985)⁴², toma su cuerpo como parte de la obra en un claro ejercicio de autorepresentación. Se trata de un ejercicio que, partiendo de sus investigaciones sobre la pintura en los años setenta, la conducen a la elaboración fotográfica en blanco y negro. Ahora es el cuerpo de la artista, sus posturas, la descripción de los espacios en los que vive, la que le permite presentar se como artista, como modelo, como persona y como mujer. Se trata de autorretratos íntimos en los que, más allá de la plasmación real y objetiva de los rasgos de la artista, lo que interesa es la proyección psicológica que la acompaña⁴³.

Frente a la mirada interior, emocional, visceral e íntima, propuesta por Bourgeois o Almeida, Julião Sarmiento presenta en 1998 *Dentro (1)*⁴⁴, un trabajo en el que aborda muchos de los temas generales recurrentes en su obra: memoria, transgresión, deseo o identidad. Todos ellos, de un modo u otro se condensan en la figura femenina que, colocada sobre una plataforma de madera, nos invoca como espectadores, no sólo para completar la narración propuesta por Sarmiento, sino para cuestionarnos muchos de los roles que, culturalmente, hemos aprendido.

Lo más interesante de la instalación del artista portugués es su formulación. Por una parte, a través de la tarima consigue crear un espacio diferenciado entre la obra y el espectador. La obra tiene su propio entorno vital, al que parece que nos invita a entrar. Esta es la primera transgresión, puesto que esta tarima, al mismo tiempo, actúa como elemento delimitador y de protección del objeto. Por otra parte, no es tan importante que haya elegido el cuerpo de una mujer vestida con ropa negra, también podría ser el cuerpo de un hombre, como el hecho de que ha suprimido su cabeza; más en concreto,

40 Bourgeois, Louise, s.d.

41 BERNADAC (2019), p. 28.

42 Almeida, Helena, s.d.

43 "Le pedí a mi marido que era el que me hacía fotos, que me fotografiase pintando el espacio y después, cuando tuve las fotos, las pinté para hacer patente que existe una pantalla que separaba, donde el espectador quedaba al otro lado de la pantalla y que yo estaba dentro de ella. Es decir, la mezcla del interior y del exterior. Se trataba de cambiar de lugar la pintura respecto a mí: yo me colocaba dentro del lienzo y el color se colocaba fuera de mí y del lienzo". DIAS QUASI, s.d.

44 Sarmiento, Julião, s.d.

aquella parte en la que los rasgos fisionómicos nos diferencian a unos de otros: boca, nariz, pómulos, ojos, cejas... De este modo, como si se tratara de un escenario fotográfico, cada uno de los/as visitantes a la muestra, podría sustituir su propio cuerpo por el del maniquí, estableciéndose la necesaria reflexión sobre la identidad de cada cual. Esta sería la segunda transgresión⁴⁵.

Ausencias

La memoria y el espacio necesitan de las personas para existir. Una y otro tienen algo en común, son constructos sociales que, como grupo, compartimos. En uno y otra el cuerpo puede llegar a perder su fisicidad, quedando reducido a un sencillo eco, a una huella de una presencia que se ha convertido en ausencia. Eso es lo que ocurre en las obras de Anselm Kiefer (2007-2008) y Ángela de la Cruz (2012). Con materiales diferentes, con presupuestos totalmente diversos y con lenguajes plásticos contrapuestos, ambos artistas abordan temas universales, en los que podemos trascender el hecho histórico concreto o superar la forma minimalista específica para llegar a una profunda reflexión por la memoria, la vida y aquellos que la han construido.

Bajo el título de *Am Grunde der Moldau... Drei Kaiser*⁴⁶, Kiefer crea una metáfora visual que arranca de un poema de Bertold Brecht -*Das Lied von der Moldau*- y termina por fundirse con la referencia histórica a la batalla de 1805 de los Tres Emperadores o Austerlitz. A partir de dos hechos concretos, Kiefer reflexiona sobre la historia, sobre las acciones humanas, sobre la destrucción causada por la guerra y el paso del tiempo, de tal modo que la melancolía de la pérdida inmediata se transforma en advertencia para el futuro, en enseñanza de un pasado no tan lejano sobre la capacidad destructiva del ser humano.

La obra de Kiefer mantiene una estrecha relación con la de Ángela de la Cruz, *Bloated 4 (White)*⁴⁷. En ambas el agua adquiere un protagonismo fundamental, ya se trate del río Moldavia que arrastra grandes piedras por su fondo, sin entender de fronteras, ya se haga referencia a las aguas en las que un cuerpo hundido de un ahogado sale a flote, hinchado por efecto de los gases en descomposición que, pasados unos días, hacen que el cuerpo salga a flote. Este es el tema específico que da lugar a este trabajo de Ángela de la Cruz, donde el blanco se asocia con el luto y la muerte y el tamaño está tomando como referencia el propio cuerpo de la artista⁴⁸.

Ambos trabajos se sirven de materiales pesados y rígidos que el tiempo ha moldeado puliendo sus aristas, desgastándolos, deformándolos, ya sea por la fuerza exterior del agua, como en el caso de Kiefer, ya sea por la fuerza interior que golpea el aluminio, convertido ahora en una mortaja, en el caso de Ángela de la Cruz.

Son dos obras en las que los cuerpos no se hacen visibles, pero estuvieron ahí, presentes con su ausencia, como visiones melancólicas de la breve existencia humana.

45 MARQUES, MESQUITA (2016), pp. 183-201.

46 Kiefer, Anselm, s.d.

47 De la Cruz, Ángela, s.d.

48 CITAS SONORAS (2019), 2' 33"- 3' 05".



Esther Ferrer. *Proyectos Espaciales* (1980-1990). Montaje en el Colegio de Fonseca de la Universidad de Santiago de Compostela. 6 de mayo de 2021. Colección de la Fundación María José Jove. (Foto del autor).

Presencias

El último trabajo en el que el cuerpo adquiere presencia, aunque no se trate de un hecho físico en sí mismo, es *Proyectos Espaciales* de Esther Ferrer. Se trata de maquetas que la artista ha ido realizando entre 1980 y 1990, si bien su interés por la creación matemática del espacio, deriva de ejercicios realizados a partir de 1970, a partir de su interés por el dibujo arquitectónico.

Lo fundamental de estos trabajos es que se desarrollan en el ámbito de lo posible, de lo teórico. Son sencillas maquetas en las que el espacio se define de forma diáfana, pura, sin ningún tipo de accidente que interfiera en la visión de la artista. Espacios cúbicos predeterminados que se delimitan con precisión y delicadeza con hilos, gomas, cables, cuerdas... La maqueta es la obra, no es necesario materializarla en un espacio de dimensiones superiores⁴⁹.

49 "Nunca he tenido demasiado interés en realizar mis proyectos en un espacio real a gran escala; si la maqueta que hago funciona, la obra está hecha. Si tengo la oportunidad de realizarla en un espacio real, estupendo; pero si no, no pasa nada. Para mí el arte es un proceso". Esther Ferrer, 2014: s.p.

Estas obras adquieren unas calidades diferentes en el momento en que se trasladan a un espacio físico donde la escala real es el cuerpo humano, en este caso el correspondiente al espectador⁵⁰. A diferencia de los ejemplos analizados hasta ahora, éste se convierte en testigo del espacio en sí mismo. Un espacio que podemos percibir, que llegamos a delimitar y que, pese a la fragilidad de los elementos que lo constituyen, se transforma en algo infranqueable, que se resiste a ser penetrado; sólo acepta la contemplación externa, sin superar los límites impuestos con antelación en la maqueta⁵¹.

A modo de epílogo

Aunque sea de forma breve, este estudio no podría concluir sin mencionar la obra de Manuel Vilaríño, Caveira 1982-1989⁵². Un mosaico en el que los estudios anatómicos sobre la cabeza, que de inmediato nos deben traer a la memoria las figuras clásicas de los antiguos gabinetes anatómicos⁵³, configuran una *vanitas* que no se aleja demasiado de las reinterpretaciones barrocas sobre el tema. Vilaríño conjuga un universo simbólico en el que la realidad física del cuerpo descompuesto se mixtura con la realidad imaginada de unos pensamientos que pudieron haber sido.

De nuevo es el cuerpo el único protagonista, cerrándose este círculo que comenzaba con unas cuantas topografías corporales.

50 Sobre el tema de la luz, el espacio y la intervención del espectador, véase: AÑÓN MALLO (2021).

51 "A muchos de estos proyectos los llamo 'proyectos espaciales', precisamente porque, cuando los hago, 'mi materia prima' es el espacio [...] Porque tanto la instalación como la performance tienen, en mi opinión tres elementos esenciales: tiempo, espacio y presencia. Aunque los percibamos de diferente manera son los mismos [...]". *Serie proyectos*, 2018: s.p. Citado en "Esther Ferrer, entre líneas y cosas. 2016", en *Afasia Archzine*, <http://afasiaarchzine.com/2016/04/esther-ferrer-4/> [consultada el 7 de agosto de 2021].

52 Vilaríño, Manuel, s.p.

53 BUGALLO RODRÍGUEZ (1996), pp. 41-44.

Bibliografía.

- "Almeida, Helena, 1985-2018", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=A&autor=Almeida,%20Helena&id=547> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Bourgeois, Louis (1911-2010), en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=B&autor=Bourgeois,%20Louis&id=481> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Citas sonoras con Ángela de la Cruz", en <https://www.youtube.com/watch?v=UvQj63spDkl> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Crespo Oyaga, June (1982)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=C&autor=Crespo%20Oyaga,%20June&id=546> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Dalí, Salvador (1904-1989)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=D&autor=Dal%C3%AD,%20Salvador%20&id=413> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "De la Cruz, Ángela (1965)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=D&autor=de%20la%20Cruz,%20%C3%81ngela&id=545> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Días quasi tranquilos", en *Fotocolectania*, <http://emuseum.fotocolectania.org/objects/8339/dias-quasi-tranquilos?ctx=02d3c2eff2e91e62a-74680138b8f072d89d3a622&id=3> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Elmgreen and Dragset (1961, 1969)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=E&autor=Elmgreen%20and%20Dragset&id=533> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Esther Ferrer. Serie *Proyectos Espaciales 7*, ca. 1975", en *MACBA*, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/ferrer-esther/serie-proyectos-espaciales-7> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Fortuny, Mariano", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=F&autor=Fortuny,%20Mariano%20&id=375> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Gromley, Antony (1950)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=G&autor=Gormley,%20Antony&id=541> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "June Crespo, el cuerpo y el hormigón", (04/12/2020), en *Másdearte.com*, <https://masdearte.com/june-crespo-helmets-artium-vitoria/> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "June Crespo", s.d., en *June Crespo*, <https://june-crespo.com/> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Kiefer, Anselm (1945)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=K&autor=Kiefer,%20Anselm&id=497> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Muñoz, Juan (1953-2001), en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=M&autor=Mun%C3%B1oz,%20Juan&id=482> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Sarmento, Julião (1948)" en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=S&autor=Sarmento,%20Juli%C3%A3o&id=555> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Serie *Proyectos Espaciales*, 1990", en *Guggenheim Bilbao*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/serie-proyectos-espaciales-1990> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Taboas, Sofía (1968)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=T&autor=T%C3%A1boas,%20Sof%C3%ADa&id=537> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Tàpies, Antoni (1923-2012)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=T&autor=T%C3%A1pies,%20Antoni%20&id=251> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- "Vilariño, Manuel (1952)", en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=V&autor=Vilari%C3%B1o,%20Manuel&id=554> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- AÑON MALLO, M. (2021), '*Lux*', '*lumen*', '*splendor*'. *O diálogo artístico da luz e o espazo*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela [Trabajo Fin de Grado].
- BALSANO, A.M. (1996), *Technologies of the gendered body: reading cyborg women*. Durham: Duke University Press.
- BARÓN, J. (2017), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- BASELITZ, G., WITTNEVEN, K. (2007), *Georg Baselitz: The Bridge Ghot's Supper*. Contemporary Fine Arts.

- BASELITZ, GEORG (1938), en *Autores. Colección María José Jove*, <https://www.fundacionmariajosejove.org/autor/?letra=B&autor=Baselitz,%20Georg&id=496> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- BELTRÁN, A. (1994), "Ensayo sobre la significación de la mano en el arte prehistórico y referencia a las del Abrigo de Clarillo en Quesada (Jaén)", en *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 153, 2, pp. 647-448.
- BERNADAC, M.L. (2019), *Louise Bourgeois*, París: Flammarion.
- BLÁZQUEZ CARMONA, F. (1995), *Gabriel Marcel (1889-1973)*, Madrid: Ediciones del Orto.
- BUGALLO RODRÍGUEZ, A. (1996), "¿Por qué copiamos la realidad? A colección de figuras clásicas", en *Boletín das Ciencias*, 27, pp. 41-44.
- COMAROFF, J.L., COMAROFF, J. (1992), *Etnicidad S.A. Buenos Aires: Katz Editores*.
- COMBI, M. (2000), *Corpo e technologie*. Roma: Meltemi.
- DANTO, C. A. (2002), *La transfiguración de un lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- FRABOSCHI, A. (2009), *Scivias de Hildegarda de Bingen. Lectura y comentario al modo de una lectio medievalis. Primera Parte*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- GELL, A. (1993), *Wrapping in images tatting in Polynesia*. Oxford: Clarendon.
- GONZÁLEZ RUIZ, A. (2016), *La memoria en el proceso creativo de Juan Muñoz*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid [Tesis doctoral].
- GROMLEY, A. (2008-2010), "Quantum Void 2008-2010", en <https://www.antonygromley.com/sculpture/item-view/id/299> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- HOMERO (2016), *Odisea*, Madrid: Gredos [Trad. José M^o Pabón].
- LE BRETON, D. (2007), *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LECHUGA, CL. (2016), "Las metáforas del mapa y el espejo en el arte contemporáneo", en *El Genio Maligno, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 19, pp. 53-61.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, A., GRONEMANN, CL, SIEBER, C. (dir.) (2017), *Cuerpos extraordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*. Barcelona: Linkgua.
- MARÍAS, J. (2000), *La Persona*, Madrid. [Conferencia transcrita por Ana Lúcia C. Fujikura, <http://www.hot-topos.com/mp2/mariaspers.htm>, consultada el 7 de agosto de 2021].
- MARQUES, BR., MEQUITA DUARTE, M. (2016), "Género e voyeurismo desmontado: quem olha para quem no cinema experimental de Andy Warhol, Yoko Ono e Julião Sarmento", en *Quintana*, 15, pp. 183-201.
- NARRO, I. (17 de agosto 2020), "Las esculturas humanas de Antony Gromley", en *AD*, <https://www.revistaad.es/arte/articulos/esculturas-humanas-de-antony-gormley/26936> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- ORTEGA, A. et al (2012), "Imagen corporal para el arte, el arte para la imagen corporal", en *Trastornos de la Conducta Alimentaria*, 15, 1643-1662.
- PARDO, J.L. (2016), *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- REISCHER, E., KOO, K. (2003), "The body beautiful: symbolism and agency in the social World", en *Annual Review of Anthropology*, 33: 297-317.
- SACCHETTI, E. (2010), "El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a los casos andaluces", en *Revista de Antropología Experimental*, 10, 35-53.
- SAVATIER, TH. (2009), *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Gijón: Ediciones Trea.
- SCHILDER, P. (1983), *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Barcelona: Paidós.
- STOICHITA, V.I (2006), *Breve historia de la Sombra*, Madrid: Siruela.
- TÁPIES, A. (1977), *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Crítica.
- VILORIA, I. (2016), "El origen del mundo, de Gustave Courbet (1866)", en *Líneas sobre arte*, <https://lineas-sobrearte.com/2016/01/24/el-origen-del-mundo-de-gustave-courbet-1866/> [consultada el 7 de agosto de 2021].
- VOORHIS, J. (2017), *Beyond Objecthood: the exhibition as a critical form since 1968*. Cambridge: MIT Press.

La memoria derrumbada.

Acercamiento al primitivo templo parroquial de La Encarnación de Hermigua (La Gomera)

Pablo Jerez Sabater

Licenciado en Historia del Arte.

Escuela de Arte Manolo Blahnick.

La historia del templo parroquial de la Encarnación de Hermigua es similar a la de tantas otras iglesias canarias y, particularmente, del norte de la isla de La Gomera. Orígenes tempranos, desarrollo durante la Edad Moderna, y una crisis en el siglo XIX que desembocó en la ruina del templo y su derrumbe para acabar abrazando las nuevas disposiciones neogóticas emanadas desde la diócesis a través del arquitecto Antonio Pintor. Este trabajo es un acercamiento a la génesis, vida y ocaso de una parroquia que sigue conservando el recuerdo de un pasado esplendoroso.

Los orígenes. El largo siglo XVII

Los primeros datos que conocemos acerca de este templo se remontan al año 1611 cuando existía una ermita *enfrente del lugar donde llaman Los Gomereros y allí se mudó por los años de 1611 en los parajes donde hoy está*¹. Esta afirmación implica que anteriormente ya existía una construcción religiosa en el Valle Bajo de Hermigua, pero que se edificó una nueva en estos momentos coincidente con la toma de posesión de la ermita de San Pedro Apóstol en la zona alta de la localidad por parte de los dominicos para fundar un convento de Predicadores, hecho que aconteció el mismo año.

Sin embargo, no será elevada al rango de parroquia hasta 1642², momento que recoge el visitador Eugenio de la Cruz cuando logra un acuerdo con los beneficiados de la iglesia matriz de la Asunción de San Sebastián para establecer una nueva parroquia en estos pagos del norte de la isla.

Los primeros datos de importancia de la parroquia los encontramos en 1644, cuando el visitador Pedro de Escobar Pereyra relata que visitó la iglesia parroquial de Hermigua y la halló *con decencia así como al Santísimo Sacramento en un viril de plata*³. Su párroco

1 ANÓNIMO. *Descripción de la isla de La Gomera. Manuscrito del siglo XVIII en Colección de documentos para la historia de las Yslas de Canarias*. Agustín Millares Torres, Museo Canario, fol, 23r.

2 DARIAS PRÍNCIPE (1992), p. 250.

3 Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDSCLL). Fondo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Leg. 10, Doc. 1, fol. 6r.

era en aquellos tiempos Francisco de Pineda, y actuaron como testigos el beneficiado Diego Martín de Barrios; el capitán Martín Manrique de Lara, Alcalde Mayor de La Gomera; y Antonio de Unsana, Alcalde de Hermigua.

Por tanto, ya tenemos la parroquia establecida con su sagrario para impartir los Sacramentos en el valle así como el nombre de su primer párroco y algunas de los personajes más destacados de este momento. Ahora bien, ¿cómo era este primitivo templo durante estas primeras décadas del siglo XVII? Según el inventario mandado a hacer en 1644⁴, la iglesia constaba de lo siguiente:

Una custodia de madera plateada y luneta de plata y campanillas de plata

Un relicario de plata grande en que están las formas

Un relicario pequeño de plata en que se lleba el beatico a la enferma

Una piedra de ara que está dentro del sagrario

Un cáliz de plata con su patena

Una piedra de ara que está en el altar mayor

Ytten unos corporales con puntas de hilo blanco

Ytten mas un misal biejo en que se dicen misas en el altar mayor

Mas un atril

Mas dos paños de sobrecalíz

Ytten mas quatro candeleros dos de palo y dos de afogal

[..]

Ytten una campana grande y otra pequeña que está en el campanario y otra campanilla pequeña en el altar mayor. (Las dos campanas llevo el barranco quando llevo parte de la Iglesia y no parecieron) [Anotación al margen].

En cuanto a las imágenes, se realiza un nuevo inventario el 26 de enero de 1659 en el que señala *dos ymagenes pequeñas una de nuestra señora de Candelaria y otra del señor San francisco*.

Habrá que esperar al año 1675, con la visita del obispo García Ximénez⁵, cuando podamos completar el conjunto artístico existente en el primitivo templo, donde deja constancia de la presencia de otras piezas:

Primeramente una imagen de Jesuxipto crucificado con su cruz de madera

Ytten una imagen de nuestra señora de la Encarnación

Ytten una imagen de nuestra señora de la luz

Como podemos observar, se trataba de una pequeña construcción de una sola nave posiblemente, con dos entradas siguiendo el modelo de otras existentes en la isla en estos momentos, una a los pies del altar mayor, y otra en uno de sus laterales, con un escaño que separaría los espacios interiores de la construcción y con un pequeño campanario en forma de espadaña a su entrada. En lo que respecta a las imágenes, existían

4 *Idem*, fol. 7r.

5 *Idem*, fol. 8r.

las del Crucificado y las efigies marianas de la Encarnación -titular- y la Luz.

En estos momentos continúan las mejoras y adementamientos del templo, con la fábrica de una sacristía en 1654 con un coste de 156 reales y con el arreglo de sus puertas en 1659⁶. Como podemos observar, poco a poco la parroquia va ampliándose, conforme la demanda de culto iba creciendo en el valle. Además, no debemos olvidar que también acogía a los fieles del vecino municipio de Agulo, cuya ermita dedicada a San Marcos no sería elevada a parroquia hasta 1735 -casi un siglo después-, por lo que las necesidades de acrecentamiento del espacio estarían más que justificadas.

Poco tiempo después, en 1664, la iglesia contará además con dos piezas nuevas: un cuadro de Nuestra Señora de la Encarnación -¿acaso una *Vera Efigie*?- y una talla de Nuestra Señora de la Candelaria. Como párroco continuaba Francisco de Pineda, Salvador Alvelo como alcalde y como alguacil de la parroquia estaba Juan Jerónimo⁷. Así, el templo fue acrecentando su patrimonio conforme avanzaba este siglo XVII y, con él, las obras en el recinto. De esta manera, en 1680 encontramos la descarga por la construcción del baptisterio y del coro de la iglesia y, además, se encarga una escalera para acceder al mismo y al presumible campanario o espadaña⁸.

El siglo XVIII. Esplendor y decadencia

El *Setecientos* fue un siglo importante para la parroquia de la Encarnación. Sabemos que hacia 1711 parte de la fábrica se derrumbó por no estar bien construida⁹, por lo que hubo de ser reparada en estas fechas. Las obras se siguieron ejecutando, construyéndose un púlpito en 1720¹⁰ cuyo coste ascendió a 40 reales. Señalamos con anterioridad la importancia de las élites establecidas en Hermigua, y como es lógico pensar, la implicación de éstas como patronos y comitentes de obras artísticas. Baste mirar el inventario realizado ese mismo año para comprender el hecho que estamos comentando y donde se revelan algunos nombres significativos, ya que además de las imágenes existentes en el templo, aparecen un *quadro que esta en el respaldo del altar mayor del crucifijo lo dio el capitán Juan Prieto= y la ymagen de nuestra Señora de la Encarnación la traxo y coloraron dicho Pedro Mansano y Antonio Marichal su yerno. Y la ymagen de humildad y paciencia la trajo y colocó el capitán Antonio Fernández*¹¹.

Como podemos observar, el patrimonio artístico de la parroquia de la Encarnación se amplió de manera considerable, con nuevos altares, nuevas imágenes -entre ellas una nueva de la titular- y la que hoy se conserva en el templo actual, el Señor de la Humildad

6 *Idem*, fol. 9r.

7 *Idem*, fol. 10v.

8 *Idem*, fol. 23v.

9 “...en el año de 1711 estando en la misa mayor a la hora de las nueve en el referido convento, entró Juan Lorenzo Facundo y esperó a que el sacerdote consumiese las especies sacramentales y luego en voz alta pronunció estas palabras: ¡Señores, la iglesia se nos ha caído en este instante, vamos a socorrer esta recaída! Anónimo, ms. citado, fol. 23r.

10 AHDSCLL. Fondo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Leg. 10, Doc. 1, fol. 61v.

11 *Idem*, fol. 64r.

y Paciencia. En 1733 se realizará el altar mayor, cuyo coste fue de 14 reales¹². Sin embargo, antes de finalizar la centuria la iglesia se encontraba bastante deteriorada, tal y como se desprende del mandato apuntado por el visitador Miguel Camacho en 1766¹³:

Ytt. Atendiendo a la ruina que amenaza el arco de la capilla mayor por falta de estribos, qUE los supriman por la parte posterior con la mayor brevedad y dentro del mencionado termino con arreglo al arte y dictamen de maestro, se hagan estribar correspondientes a dicho arco con buenos simientos [...].

Pero el visitador va más allá, ordenando a su vez que se encale la iglesia y se enladrille el presbiterio y manda también a repararla capilla bautismal al encontrarse *indecente y sin puerta*.

Sin embargo, la pobre construcción contrastaría con el patrimonio artístico atesorado en su interior, que vio durante esta centuria cómo se acrecentaba con nuevos retablos e imágenes, según se desprende del inventario realizado ese mismo año de 1766¹⁴:

Primeramente el Altar mayor con su retablo pequeño y un sagrario de madera dorado y dentro una custodia de plata y copón de lo mismo

Tiene dicho altar una ymagen de nuestra señora de la Encarnación, Patrona de la dicha yglesia con túnica encarnada de raso con capa de lo mismo con la distinción del claro que es azul, corona de plata, una luna de plata, otro manto de persiana azul // y blanca = una túnica de tapiz= unos sarsillos de oro con sus piedras blancas= una cruz de oro= una hoyo de oro pequeña con la ymagen de la misma adboacion todo lo qual son alajas de esta Señora.

Ytten tiene el dicho altar el Apóstol San Pedro vestido de pontifical y una cruz de palo.

Ytten un Señor San Joseph de madera

Ytten sobre dicho altar un Crucifixo grande

Ytten dicho altar una piedra de Ara de mármol con quatro candeleros de metal y tres de palo, un atril y un frontal de tafetán blanco viejo y unos manteles sagrados.

Ytten tiene la dicha yglesia otro altar con una ymagen de Umildad y pasiencia con su ara y por la indesensia del frontal y manteles se mandaron a arreglar. Tiene este altar un sagrario pequeño que sirve para el Jueves Santo assimismo una Ymagen del Señor Rey Don Fernando y otra de Nuestra Señora de Candelaria.

Y otro altar con la ymagen del Señor San Cayetano con manto y sotana de tafetán usado en un tablero pequeño con una ymagen del Señor San Agustín a un lado y al otro otra del Nuestro Señor San Francisco, las quales ymagenes son de bulto= asimismo tiene dicho Altar un frontal de olandilla o pintada y manteles de lienzo, y estos dos altares están al lado del Evangelio.

Ytten al lado de la Epístola tres altares=uno del Gran Poder De Dios de bulto, y Nuestra Señora de la luz con túnica de persiana azul y manto encarnado de persiana y carece también este altar de ara.

12 *Idem*, fol. 107r.

13 *Idem*, fol. 128r.

14 *Idem*, fol. 130v.

Ytten otro Altar del Señor San Antonio de Padua con su // (fol.131r) retablo donde esta dicho santo. Este altar está dorado y asimismo tiene una ymagen del Señor San Sebastián y otra del Evangelista San Juan, manto de lienzo y una cruz de palo y dos candeleros de palo y Atril de lo mismo.

Ytt. Otro altar de las Ánimas con un quatro grande en donde están pintadas con guarnición de palo pintada su ara de piedra, frontal negro y manteles de lienzo su cruz de madera y quatro Candeleros de palo y atril de lo mismo.

Ytt. Una Pila Bautismal de piedra tosca con sus bancadas biejas= y unas ampollas de óleo y crisma en una concha de peltre= un Baso de óleo con que se lleba a los enfermos de plata.

Ytt. Un coro viexo Alto qUe asimismo se ha mandando a haser nuevo con dos atriles grandes,

Ytt. un Campanario sobre la Puerta con dos Campanas grandes.,

Ytt. Seis bancos en el Cuerpo de la Yglesia y alguno más de las cofradías.

Ytt. una caxa en donde se guardan los ornamentos y unas sillas.

Del conjunto de imágenes, varias han sobrevivido al inexorable paso del tiempo y a la ruina de la fábrica. En el inventario que acabamos de reproducir, aparecen ya anotadas las tallas de San José, San Antonio, San Francisco y el Señor de la Humildad y Paciencia, piezas que actualmente siguen formando parte del patrimonio del templo además del crucificado que, aunque intervenido, responde a los modelos dieciochescos que encontramos en La Gomera, con tres clavos y la barba ligeramente partida en dos mitades, siendo similar, por ejemplo, al que encontramos en la parroquia de Santo Domingo de Guzmán en el mismo municipio.

En cuanto a las imágenes de San José y San Antonio, ambas forman parte del retablo mayor actual, que vino a sustituir el pasado siglo al principal que señalamos tras su desmembramiento y que, en su origen, hubo de estar dorado, aunque el moderno sea neobarroco¹⁵ y se encuentre a madera vista con una pátina que refuerza su pureza línea.

Mayor interés iconográfico tiene el Señor de la Humildad y Paciencia, referido ya desde 1720, y no precisamente por su factura, de carácter más que popular, sino por lo infrecuente de su temática en los templos gomeros, ya que solo encontramos una talla parecida en Vallehermoso -documentada ya desde el siglo XVII- y la *vera efigie* del Gran Poder del Puerto de la Cruz que se encuentra en la parroquia de la Asunción de San Sebastián en el retablo de San Ramón Nonato, además de la desaparecida imagen que presidía el retablo de homónima advocación en el propio templo de la Encarnación.

Además, resulta curioso que la imagen portuense fuera traída por un capitán de artillería a finales del siglo XVII y que precisamente fuera otro capitán -Antonio Fernández- el encargado de costear una talla de la misma iconografía para la iglesia de la Encarnación de Hermigua con apenas unas décadas de diferencia, lo que reforzaría la idea de la circulación de imágenes y devociones, por lo que la escultura podría venir de Tenerife ya que en La Gomera no constatamos la presencia de un imaginero hasta, al menos,

¹⁵ CALERO CORDOBÉS (2017), p. 90.

la década de 1750, cuando un testamento refiere que la talla del San Vicente Ferrer del convento de Hermigua fue realizado por *Luis, el pintor de Agulo*, objeto al que ya le dedicamos algunas consideraciones¹⁶.

El siglo XIX: ruina y desaparición del antiguo templo

Si el siglo XVIII ya advertía problemas en la fábrica de la iglesia, incluida amenaza de ruina y reconstrucciones varias, el XIX será el fin del primitivo templo, que verá cómo en 1911, debido al más que irreversible estado de la parroquia, se decide levantar una nueva, sepultando así la memoria para siempre de la antigua iglesia de la Encarnación.

En el año 1830, siendo obispo de la recientemente creada Diócesis Nivariense Luis Folgueras, encarga una visita pastoral a Hermigua a Ramón Dávila Echevarría¹⁷, una de las principales personalidades de San Sebastián y hombre muy ligado a la parroquia matriz de la Asunción. En ella, recoge un inventario sumamente interesante que aporta numerosos datos sobre el patrimonio de la Encarnación en estos momentos:

Capilla Mayor

Un retablo grande dorado y decente, en el qual esta colocado el sagrario principal con una custodia grande de plata sobredorada, donde se conserva diariamente el Augusto Sacramento. Tiene también tres nichos y en el principal conserva la Ymagen de Nuestra Señora de la Encarnación Patrona de esta Yglesia vestida con decencia. En los colaterales se guardan las ymagenes de San Pedro y San Juan. Un Crucifixo grande ya antiguo. Seis candeleros de metal de la Cofradía del Santísimo. Seis de lo mismo más pequeños de la Virgen y quatro de palo que pertenecen a la Fábrica. Una piedra de ara. Un atril viejo de palo. Una // cilla para el sacerdote celebrante. Dos campanillas de mano de metal. Caño de la Yglesia

Su piso enladrillado, el techo y paredes decente, con su púlpito regular pintado.

Altar del sagrario

Un retablo grande sin pintar, donde está colocado el sagrario menor con el copon dorado por dentro en el que se guarda la partícula sagrada. Tiene este retablo tres nichos: en el mayor se guarda el Señor de la Humildad y Paciencia, y en los colaterales al Niño Jesús y al Patriarca San José. Dos bolcitas que contienen una el relicario en que se lleva el Biatico a los enfermos y otra el de oleos de los mismos, todo de palta sin dorar. Tiene piedra de ara, manteles, una cruz de mano de palo y un atril de lo mismo viejo. Otro altarcito que se dice de San Cayetano, indecente. Otro de Ánimas con su quatro regular, con tarrina y sin piedra de ara y otros dos que más bien sirven de estorbo a la yglesia.

Pila del Bautisterio

Es de piedra y conserva la agua todo el año: su concha es de peltre y vieja. Las dos ampollitas del óleo y crisma con sus punteros son de plata y la capita vestidora blanca está intendente.

¹⁶ JEREZ SABATER (2016), p. 4.

¹⁷ AHDSCLL. Fondo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Leg. 10, Doc. 1, sin foliar.

Hay dieciseis escaños nuevos de tea que corresponde a la Hermandad del Santísimo. Otro de la Fiesta con tres con trancas de las dos Cofradías y Hermandad. Más un confesionario viejo indecente.

Coro

Hay en el un facistol sin cruz, una silla regular, una rueda de campanillas de servicio y un //órgano si uso por estar casi debaratado.

un campanario pequeño con dos campanas, la una de una tamaño regular y la otra muy pequeña.

Como podemos observar, el templo atesoraba un patrimonio considerable. A ello habría que sumarle el dato ya aportado por Alberto Darías en su referido trabajo en el que destacaba que poseía el mayor retablo de la isla, con cinco calles, de los cuales solo se conservan los dos testereros que hoy presiden la cabecera de las naves laterales. Sin embargo, el citado inventario señala que, además de dorado, tenía solo tres nichos -central con la efigie mariana, y laterales con San Pedro y San Juan-, además del Crucificado. Además, había un segundo retablo de grandes dimensiones con tres nichos también con las tallas del Señor de Humildad y Paciencia, un Niño Jesús y un San José. Completaba el conjunto líneo un altar dedicado a San Cayetano, devoción infrecuente en La Gomera y cuya memoria se ha perdido; otro dedicado a las Ánimas -posiblemente un gran lienzo al modo de los existentes en la Asunción de San Sebastián o en la Candelaria de Chipude-, y otros dos que desconocemos sus advocaciones, ya que el visitador refiere que *sirven de estorbo a la iglesia*, lo que hablaría de su más que mísero estado de conservación, pero que podrían ser los dedicados a San Antonio de Padua y al Gran Poder de Dios, existentes al menos desde mediados del siglo XVIII, tal y como apunta el inventario conservado de 1766.

En cuanto al estado del resto de elementos patrimoniales, los datos no son más halagüeños: el confesionario, órgano y diversos enseres presentan un estado pésimo, por lo que entendemos que a lo largo de la centuria se habrían hecho obras o encargado nuevas piezas para suplir la indecencia de los mismos, aunque no consta en la documentación consultado ningún dato que nos permita aseverar esta hipótesis.

Mayor problema plantea la imagen de la Encarnación. En toda la documentación consultada hasta el momento, se refiere a la talla como una imagen decente ya desde el siglo XVII y, sin embargo, en la década de 1830, se decide su sustitución por otra extraordinaria pieza de atribución más que acertada al escultor Fernando Estévez (1788-1854). Si en el inventario que acabamos de transcribir se señala que la *Ymagen de Nuestra Señora de la Encarnación Patrona de esta Yglesia vestida con decencia*, ¿en qué momento y por qué se decide su sustitución? Teniendo en cuenta que el visitador no escatima palabras en incidir en aquellas obras en mal estado, nada nos hace pensar que la talla de la titular del templo estuviera en mal estado y, sin embargo, en estas mismas fechas se adquiere la nueva imagen. ¿Quién fue el encargado de acometer el encargo? ¿Quién costeó la escultura? La documentación no aporta ni nombres, ni facturas, ni siquiera recoge una descarga o algún dato que hable de la nueva efigie, pero la realidad es que la Encarnación de Estévez es un prodigio y una de las mejores esculturas del patrimonio gomero.



Fig 1. Virgen de la Encarnación, Fernando Estévez, ca. 1833-35.

Se trata de una talla completa en madera con añadidos de lienzo encolado. Destaca por la serenidad de su gesto y el ligero movimiento de la misma, cuya leve torsión nos remite al más bello clasicismo de la escultura canaria del *Ochocientos*.

Dentro del patrimonio del templo conservamos también otra imagen del siglo XIX de buena factura y que hemos atribuido al escultor palmero Aurelio Carmona López (1826-1901): la Virgen de los Dolores. Actualmente preside la nave del Evangelio y se encuentra en el nicho del que fuera uno de los testers del desaparecido conjunto del retablo mayor, del que ya dimos cuenta que solo se conservaban estos dos cuerpos.

Como señalamos hace unos párrafos, la fábrica llegó a ofrecer un estado de ruina tal que se decidió tirar abajo la antigua fábrica en el año 1911 y encargar un nuevo proyecto al que por entonces era arquitecto diocesano: Antonio Pintor, quien también fue el responsable de los diseños de las iglesias de San Marcos en Agulo y San Juan Bautista en Vallehermoso.



Fig 2. Iglesia de la Encarnación.
Fotografía anónima. Comienzos
del siglo XX.

Conservamos algunas fotografías de finales del siglo XIX y comienzos del XX donde podemos observar cómo era aquel antiguo templo. Poseía un solo cuerpo con capilla lateral con una portada de medio punto y un doble ventanal de medio cañón, coronado por un cuerpo de campanas a modo de espadaña. La nueva iglesia ya se encontraba levantada a comienzo de la década de los años 30, aunque no finalizaron sus obras, incluido el campanario, hasta algunas décadas después. La fábrica actual fue diseñada conforme al gusto neogótico de comienzos del siglo XX, con tres naves y capilla mayor, todo ello bajo unas bóvedas que descansan sobre pilares.

Conclusiones

La iglesia de la Encarnación de Hermigua es la síntesis de la historia de otras tantas parroquias gomeras: deficiente fábrica, interesante patrimonio, desidia, ruina, derribo y nueva obra. A pesar de su estilo neogótico, es quizá de las tres parroquias del norte diseñadas por Antonio Pintor la que menor fortuna estética ha tenido. Quizá sobredimensionada, su interior queda desangelado para el patrimonio que atesora en comparación con las otras, que decidieron apostar por retablos neogóticos que le dan mayor empaque, mientras que la Encarnación conservó los testereros originales y decidió apostar por uno neobarroco. Aún así, merece la pena conocer su desarrollo histórico y observar cómo gracias al tesón de sus vecinos y a la donación de los principales del valle, consiguió custodiar a lo largo de sus tres siglos de vida un conjunto de obras significativo y que hoy podemos apenas advertir en las tallas conservadas, siendo sin lugar a duda la imagen de la titular lo más sobresaliente del conjunto y motivo de orgullo y devoción de un municipio que, fiel a su cita, se reúne en torno a ella cada mes de septiembre.

Bibliografía.

CALERO CORDOBÉS, M. J., PÉREZ MARÍN, E., ROIG PICAZO, P. (2017). "La tipología constructiva y formal del retablo neobarroco en la isla de La Gomera" en *Revista de Historia Canaria*, 199, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 81-104.

DARÍAS PRÍNCIPE, A. (1992). *La Gomera. Espacio, tiempo y forma*. Madrid: Fred Olsen.

JEREZ SABATER, P. (2016). "Nuevos aportes al estudio de la escultura barroca en La Gomera" en *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana (2014)*, XXI-004., Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1-7.

Exequias en Madrid y Roma de Maria Isabel de Braganza, Reina de España

Rosario Camacho Martínez
Catedrática de Historia del Arte.
Universidad de Málaga.

Aproximación al perfil de la Reina

Doña María Isabel de Braganza entra en la historia de España en 1816, al contraer matrimonio con su tío Fernando VII, rey legítimo desde 1808, cuando abdicó Carlos IV, y ratificado por el Tratado de Valençay de 1814¹. María Isabel, nacida en Lisboa el 19 de mayo de 1797, era hija de la hermana mayor de Fernando VII, la infanta Carlota Joaquina, casada con Juan VI de Portugal, quienes residían en Brasil desde que las tropas napoleónicas invadieron Portugal. El monarca español era viudo desde 1806 de su primera esposa la princesa M^a Antonia de Nápoles.

Fue un matrimonio de estado que pretendía asegurar la descendencia de la monarquía, con la conveniencia añadida de contar con un aliado vecino en los territorios coloniales de América, en los que iba prendiendo la antorcha de la insurrección; los monarcas portugueses estaban instaurando la monarquía imperial en Brasil y D^a Carlota Joaquina había mostrado repetidas veces su amor a su país natal. El matrimonio fue doble pues los reyes de Portugal tenían dos hijas solteras, eligiendo Fernando VII para sí a la mayor, D^a María Isabel Francisca, y la hermana pequeña, D^a María Francisca de Asís, tres años menor, la destinó a su beato hermano D. Carlos M^a Isidro. El Real Decreto anunciando las bodas reales en España se publicó el 14 de febrero de 1816, y el 22 de ese mismo mes se hizo la participación oficial, que se celebró con tres días “de gala y luces”².

En marzo las infantas embarcaron en Río de Janeiro, y en agosto, después de 64 días de difícil travesía, llegaron a Cádiz, pero por disposición de Juan VI no bajaron a tierra hasta que se celebraron los esponsales, que se llevaron a cabo el 14 de septiembre³. La Reina de España y la Infanta emprendieron el viaje hacia la Corte, acompañadas por un selecto séquito de nobles, deteniéndose en muchos pueblos y ciudades del recorrido para que rindieran sus homenajes aunque ella, teniendo en cuenta que el país esta-

1 VOLTES, P. (1985), pp. 104 y ss.

2 *Gaceta Extraordinaria de Madrid*, 27-2-1816.

3 GONZÁLEZ-DORIA, F. (1989), pp. 414-416.

ba muy castigado por la reciente guerra, pidió que no se hicieran estos despilfarros; evidentemente no se le hizo caso, pero con esta actitud ya empieza a conquistar a su pueblo.

Durante todo el viaje la Reina escribía cartas diariamente, primero a su autoritaria madre, después también a su esposo y tío, dándole cuenta de los regocijos que le preparaban y su tristeza al no poder acelerar el cortejo para reunirse con él. En sus contestaciones el Rey se mostraba cariñoso, galante y zalamero, y a través de esas cartas la va enamorando, aunque luego en Madrid la humillara al seguir llevando su vida licenciosa⁴. Pero ella siempre escondió sus sentimientos de dolor y supo mostrar un rostro alegre en su presencia y en público⁵.

El 28 de septiembre hicieron su entrada en la jurisdicción de Madrid recibéndolas oficialmente su Corregidor⁶. Salieron al encuentro de la comitiva el Rey y su hermano, que cabalgaron a uno y otro lado de los estribos del coche, incorporándose después la plana mayor y generales de Madrid, y en la Puerta de Atocha, estaba formado el Ayuntamiento que tras la arenga del Alcalde, se puso al frente de la real comitiva para efectuar la entrada en la capital. Madrid se había engalanado para recibir a su reina, y tanto el Ayuntamiento como los particulares, rivalizaron en demostrar el mejor deseo de obsequiarla, manifestando la alegría de esta unión con arcos de triunfo, transparentes, vistosas colgaduras en los balcones, bajorrelieves con significativa iconografía o sentidos versos con elogios a la reina y buenos augurios, teniendo en cuenta lo que este enlace suponía para España:

Esa misma noche se celebraron los desposorios, apadrinándolos el Infante D. Antonio Pascual. A la mañana siguiente tuvo lugar la Misa de Velaciones, en la vecina iglesia de San Francisco el Grande, formándose después una comitiva para ir a dar gracias a la Virgen de Atocha. La solemnidad y pompa acompañaron al cortejo y durante tres días y medio continuaron los lúdicos acontecimientos, celebrándose diversos festejos: teatro, corridas de toros, besamanos, etc.⁷.

Fueron días gozosos para la Reina, pero tampoco faltó la nota negativa, pues al llegar al Palacio Real un pasquín anónimo enganchado en la verja rezaba: "*Fea, pobre y portuguesa! ¡chúpate esa!*".

El pasquín iba dirigido al Rey, pero se utilizaba cruelmente a María Isabel de Braganza, que llegaba a Madrid un tanto avergonzada ya que no se habían cumplido las negociaciones del matrimonio y la enviaban sin dote y sin un ajuar digno; por otro lado, los brasileños sostenían actividades antiespañolas y, enterado el Gobierno, había estado a punto de ocurrir el hecho de que las infantas fueran recibidas en calidad de rehenes de guerra. Esto influiría en la Reina, tan joven, tímida y modesta, pero también tan leal a

4 A.P.R. Sección Administrativa, leg. 35 (Correspondencia de las esposas de Fernando VII)

5 *Pompa Fúnebre*, fol. 12.

6 A.P.R. Sección Histórica, Caja 22, leg. 3 y Caja 24. *Gaceta Extraordinaria de Madrid* del lunes 7 de octubre de 1816, pp. 1085-1095.

7 CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2002): pp. 199-215.

España que quiso dejar constancia de que los asuntos de Portugal se tratasen con total libertad porque ella era una española a quien sólo importaba el bienestar de su país⁸.

Y aunque la tachan de fea hay que indicar que no lo era, tampoco una belleza, pero resultaba agradable. Así lo manifiesta el pueblo en sus elogios⁹, y también los retratos que de ella se conservan. En algunos incluso resulta hermosa, como el espléndido retrato sedente del Museo del Prado realizado por el escultor Álvarez Cubero que nos la presenta ataviada con ropajes vaporosos de estilo imperio¹⁰. El de Vicente López, en el Prado, es la imagen más conocida, como retrato oficial que era, pero se pintaron muchos y algunos de ellos se grabaron¹¹.

La Reina supo invalidar aquel adjetivo despectivo del pasquín con su aspecto sano, simpático y sencillo, a veces demasiado humilde. Ella no se engañaba respecto a su físico, y se decía que de no haber sido tan sosa y modesta, hubiera podido sacar más partido a su aspecto¹². Como mujer inteligente que era sabía a qué venía a la Corte: era una garantía de la alianza luso-española y, sobre todo, venía con la mejor voluntad de dar a su tío y esposo, de treinta y dos años, un heredero lo antes posible, y cumplió, pues a los dos meses del matrimonio se quedó embarazada, dando a luz una niña, la infanta M^a Luisa Isabel que murió a los cinco meses¹³. Se había volcado en esta criatura a la que atendía personalmente, incluso amamantándola ella misma, y quedó sumida en una gran tristeza¹⁴. Salía poco, buscaba más la soledad que la compañía, pasaba el tiempo en sus habitaciones ya en Madrid o en Aranjuez, no le llamaban la atención ni joyas, ni vestidos, solía arreglarse modestamente, siempre dentro de su rango, y no manifestaba presunción alguna¹⁵; leía infatigablemente pues era una mujer culta, y pintaba con gusto y sensibilidad, lo que ya realizaba desde que era niña, habiendo recibido en Portugal clases de Domingos Antonio de Sequeira, el artista portugués más importante del cambio de siglo; pero se aplicó mucho más en Madrid donde junto con su hermana, tomó clases de Vicente López¹⁶.

D^a María Isabel de Braganza no mostró interés por la política y los asuntos de estado, ni por la intriga palaciega, como su hermana, en cambio sí se interesó por los más desfavorecidos. Socorría a los pobres y a los más necesitados, aportando las limosnas de su asignación personal y demostró un profundo interés por los huérfanos y enfermos, acudiendo al hospital a consolarlos, siendo nombrada Protectora y Presidenta de las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul; por otro lado, su generosidad la llevó

8 AGUADO BLEYE, P. y ALCÁZAR MOLINA, C. (1956) vol. III, pp. 566-567.

9 Entre otros, el *Diario de Madrid* (6-10-1816) recoge las décimas y cuartetas que estuvieron puestos en algunos comercios, como el de la sombrerería de C/ Alcalá: "...La Reina Nuestra Señora/ es hermosa y es afable/ y su semblante agradable/ a todos nos enamora...".

10 GAYA NUÑO, J. A. (1958) pp. 75 y 78. Opina el autor que este retrato, tratado con majestad y dignísima destreza, es la versión más bella del retrato estilo Imperio, superior al de Paulina Bonaparte de Canova.

11 CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2016): pp. 505-532, 505-508.

12 BALANSÓ, J. (1977), pp. 127.

13 A.S.A. Leg. 2-272-2 y 2-353-39.

14 *Pompa Fúnebre*..fol. 16.

15 *Pompa Fúnebre*..fol. 16

16 VOLTES, P. (1985), p. 157. GONZÁLEZ-DORIA, F. (1989, pp. 417-418.

a ofrecer al Rey sus joyas para contribuir a la armada y los ejércitos que se estaban formando para enviar a América¹⁷.

Esta humilde reina hubiera pasado como una sombra por la Historia de España, pero para la historia del arte tiene una gran importancia y es acreedora al respeto y reconocimiento de los españoles, pues en ese cortísimo reinado de veintiocho meses, su interés por las artes (y por la mujer) se reflejó notoriamente en que bajo su “real protección”, se crearon nuevos estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, extendiéndose la enseñanza del dibujo y del adorno a las niñas y jóvenes. Parece que fue iniciativa de su hermana María Francisca de Asís, dada la posición que su esposo ocupaba en la Academia, “Jefe principal de la Academia”, un cargo creado para él¹⁸. Pero el empuje fundamental se debe a la Reina; así lo reconoció Fernando VII quien autorizó estos estudios al hallar “*la mejor y benéfica disposición para realizarlos en la notoria bondad y suma inteligencia en el dibujo de la Reina Nuestra Señora...*”. Pero no olvida a la infanta, promotora de tan útiles estudios, que ya era Académica de Mérito y Consiliaria, siendo nombrada “Jefa Principal de la Escuela”¹⁹.

La Reina se implicó muy especialmente en la constitución del Museo de Pinturas en el magnífico edificio que, con planos de Juan de Villanueva, se había iniciado en 1785 en el Paseo del Prado para ser ocupado por el nonato Gabinete de Historia Natural. El edificio albergaría la gran cantidad de espléndidas obras de arte que ocupaban, muchas sin orden y concierto, las salas y sótanos de los palacios reales, logrando su clasificación y que fueran expuestas al público. En este caso parece que tampoco partió la idea de ella, porque desde 1814 el Rey, bien orientado por algunos ministros ilustrados, intentaba sacar adelante el proyecto del llamado inicialmente “Museo Fernandino”, pero ella, por su cultura y sensibilidad artística, lo que el rey sí le supo reconocer, se volcó en el proyecto y fue una gran defensora del mismo²⁰. La restauración del edificio de Villanueva y la instalación del Museo, dada la situación de las arcas reales, fue costeadada con fondos del bolsillo secreto del Rey pero también la Reina se había ofrecido a colaborar en la empresa contribuyendo de su real patrimonio²¹.

Además de los textos, el aval de este patrocinio se refleja en el retrato del Museo del Prado, firmado por Bernardo López Piquer en 1829, fiel discípulo de su padre, que se considera “imagen emblemática para la historia del Museo del Prado” (Finaldi); es cierto que es un retrato póstumo, encargado por el Rey diez años después de la inauguración, pero es un retrato oficial y expresa un reconocimiento por parte de la Corona hacia esta culta y sensible mujer, que aquí se muestra con la iconografía propia de los fundadores: en un interior en cuyo fondo lucen los escudos de España y Portugal, en pie, sujetando los planos del museo y señalando con la mano derecha, a través de la ventana, al edificio de Villanueva.

17 *Pompa Fúnebre*. fols. 17-22.

18 NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (1999), p. 46.

19 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Leg. 1-33-21. Diario de Madrid 27-11-1818. “Resumen histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1992, Madrid, p. 13.

20 ALCOLEA BLANCH, S. (1991), pp. 23-24. ANES . G. (1996) p. 87.

21 *La Gaceta de Madrid* 3-3-1818.

D^a Isabel de Braganza no pudo asistir a la inauguración de esta empresa que tanto la absorbió. El 26 de diciembre de 1818, en el segundo de sus partos y después de dar a luz una niña sin vida, murió en Aranjuez. Había asistido a la Misa de Navidad, aunque algunos de sus allegados lo desaconsejaron, pero parece que tuvo un brote de epilepsia que le aceleró el parto, y así *“aquella noche cambiaron los gritos de alegría por gemidos de dolor”*²². Está enterrada en el Panteón de Infantes en El Escorial, como todas las soberanas que no han dado sucesión a la Corona²³.

La Gaceta Extraordinaria de Madrid del 27 de Diciembre proclamaba la triste noticia: ... *“Los menesterosos lloran la falta de una madre augusta y benéfica que, con mano liberal, socorría sus necesidades. Las artes han perdido también una ilustrada Protectora que se complacía en sostenerlas y fomentarlas...”*.

La muerte de la Reina no provocó alteraciones en el desarrollo del proyecto del Museo que, todavía con mucha provisionalidad, se inauguró el 19 de diciembre de 1819, con 311 pinturas expuestas²⁴. En la víspera *La Gaceta de Madrid* publicó un artículo que resume la trayectoria señalando la generosidad del Rey y la participación de la Reina *“Su augusta esposa la Sra. D^a M^a Isabel de Braganza, que Dios goce, movida por los mismos deseos que S. M. se dignó también proteger y alentar este importante proyecto”*²⁵.

Los funerales se celebraron en la Corte así como en muchas localidades de la geografía española, en Roma y otras ciudades de Ultramar²⁶, pero me ceñiré a las exequias oficiales celebradas en Madrid y Roma.

Exequias de la Reina en Madrid²⁷

El 2 de marzo de 1819 la madrileña iglesia de San Francisco el Grande se transformó en un luctuoso teatro, colgado de estameña negra con flecos y borlones de oro y en su capilla mayor un amplio dosel cubría toda la bóveda cobijando un grandioso y severo cenotafio de 110 pies que había diseñado el arquitecto de palacio Isidro González Velázquez²⁸. Este espléndido catafalco, que describió el mismo arquitecto²⁹, pieza

22 Pompa Fúnebre. fols. 24-25.

23 Junto al cuerpo de María Isabel de Braganza se colocó el de su hija, en el mismo ataúd. A.P.R Caja 66, leg. 11. GONZÁLEZ DORIA, F. (1989), pp. 419-420.

24 ALCOLEA BLANCH, S (1991), pp. 23-24. ANES , G. (1996), pp. 87-91.

25 *La Gaceta de Madrid* 18-11-1819.

26 En la *Gaceta Extraordinaria de Madrid*, se da noticia del entierro y las exequias celebradas en la Corte y en algunas ciudades españolas 27-12-1818, 12-1-1819, 30-3-1819. He estudiado las exequias de Sevilla: CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2000), pp. 37-49. También se han estudiado las celebradas en Méjico: MORALES FOLGUERA, J. M. (1995), , pp.283-285.

27 En la capital se celebraron otros funerales, escogiendo los Grandes de España la iglesia de San Isidro el Real; fue autor del catafalco José Rivelles (CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2002), p.210.

28 *Gaceta Extraordinaria de Madrid* 12-1-1819, 30-3-1819. PARDO CANALIS, E. (1949), pp. 161 y ss. SOTO CABA, V.(1994), p. 1239.

29 ARABASF, *Descripción del cenotafio erigido para las reales Exequias de la Reina Nuestra Señora D^a María Isabel de Braganza, celebradas en el día 2 de Marzo de 1819 en la Iglesia del Real Convento de San Francisco el Grande de esta Corte, inventado y dirigido, de orden de S. M. Católica el Sr. D. Fernando VII, por su Arquitecto Mayor D. Isidro Velázquez*. Madrid, 1819. Fue autor del grabado Francisco Jordán.

neoclásica de clara relación con los monumentos públicos³⁰, se alzaba sobre un zócalo circular de mármol negro con cuatro escaleras que afrontaban a grupos alegóricos: la España afligida consolada por el Genio del Cristianismo; el Tiempo interpuesto entre la Fidelidad y el Amor conyugal rompe los lazos de Himeneo; la Reina recibida en el seno de la Virtud que la corona de los laureles inmortales; el pueblo de Madrid llorando, acompañado de las Artes³¹. Sobre ellos se disponía otro zócalo imitando mármol amarillo con un friso pintado sobre sarga por Zacarías González Velázquez, con figuras en grisalla simulando relieves que escenificaban el duelo, en un retorno a la retórica del pasado dentro de la tradición cristiana: el tema era la Piedad conduciendo las cenizas de la Reina, acompañada de la Prudencia y la Justicia, precedida del Ángel Custodio, y otras figuras alegóricas³²; en el siguiente cuerpo, de mármol rojo con cuatro medallas de mármol blanco en los frontispicios (la Reina, las dos infantas fallecidas y las armas reales), se encontraba la urna sepulcral, en lapislázuli fingido, sostenida por dos leones de bronce también fingido y, entre ellos las armas de España y Portugal. Sobre el templete se erguía un basamento con las figuras alegóricas del Mérito, las Ciencias, las Artes y la Religión, abrazando la gran pirámide, de 49 pies imitando granito oriental, elemento fundamental de este conjunto, rematado con la cruz³³.



Lam. 1. Exequias de Madrid.
Catafalco.

30 (SOTO CABA, V. (1994) , pp. 1239-1240. En 1822 Isidro González Velázquez ganó el concurso para realizar en Madrid el monumento a los Héroes del Dos de Mayo, en el que retoma la idea de este catafalco, ya que en sí mismo el monumento es una tumba que guarda las cenizas de los héroes, manteniendo el carácter arquitectónico y tumular. REYERO, C. (1999), p. 30.

31 Fueron autores de los grupos escultóricos José Ginés, Valeriano Salvatierra, Esteban de Ágreda y Francisco Elías, respectivamente.

32 MARTÍNEZ PÉREZ, A. (2015), p. 70. La sarga, de casi 25 m. por 1,67 de alto, se conserva en el Museo Cerralbo de Madrid.

33 Las dos primeras figuras fueron realizadas por Ignacio García, las Artes por Pedro Hermoso, director de la Real Academia de San Fernando y escultor de cámara del Rey, y la Religión por José Ginés; las inscripciones las compuso el arquitecto Custodio Teodoro Moreno.

Contrastando con la severidad clásica del catafalco, en el semicírculo del altar se habían colocado, sobre altos pedestales, cuatro figuras de esqueletos con atributos reales, eclesiásticos, militares y civiles, flanqueando lápidas de lapislázuli con inscripciones, que compuso el poeta Juan Bautista de Arriaza.

El pueblo de Madrid sintió profundamente el fallecimiento de su Reina y durante meses se publicaron en el *Diario de Madrid* versos de instituciones o particulares que demostraban su dolor:

*“...Perdiste (Pueblo) mucho bien en un instante/ Mas dí, ¿quién de tu mal no se lamenta?/ Murió Isabel, tu Reina, tu Señora/ De las artes y ciencias protectoras”*³⁴.

Las Exequias de Roma

La preparación de tan aparatosos funerales requería bastante tiempo y cuando se celebraron los de Roma, el 28 de septiembre de 1819, aniversario de la boda de la Reina, ya había pasado el luto oficial; además el 19 de septiembre se habían firmado las capitulaciones matrimoniales de Fernando VII con la que sería su nueva esposa, la princesa M^a Josefa Amalia de Sajonia.

Estos funerales fueron muy brillantes, y se celebraron en la iglesia de San Ignacio³⁵, considerándose estas “esplendísimas exequias”, tan rico y magnífico espectáculo como no se había visto en su género en la edad pasada³⁶.

El templo, de tres naves, que fue proyectado por el pintor Domenico Zampieri, el Domenichino, y su fachada por Algardi³⁷, fue transformado por el arquitecto Ulises Pentini en un espacio de la muerte y de la gloria: sobre la portada se habían colocado los escudos de España y Portugal sujetos por dos genios funerarios, y el interior presentaba una visión escenográfica de extraordinario lujo, cubierta su arquitectura desde la cornisa al pavimento con paños enlutados, bordados de oro y plata y otros elementos que contribuían a su magnificencia. Sobre las pilastras corintias decoradas con candelieri presidían los emblemas de España y Portugal y en las enjutas los escudos de Castilla y León. Se habían representado, en el tercio inferior, figuras alegóricas de las provincias de España, que en la sucesión de las arcadas, parecían acompañar al cortejo fúnebre. De los arcos colgaban paños de luto, con lámparas a diferentes alturas y el entabla-

³⁴ Estos versos pertenecen a unas octavas dedicadas a cuatro alegorías del cenotafio (*Diario de Madrid* 23-3-1819).

³⁵ Históricamente los funerales españoles se habían celebrado en la iglesia de la Corona de Castilla, Santiago de los Españoles, en la plaza Navona (MOLI FRIGOLA, M. (1983), p. 569. Pero en el s. XIX el edificio había sufrido mucho y estaba abandonado, vinculándose en 1807 la advocación de esta iglesia con la de Montserrat, surgiendo la iglesia Nacional de Santiago y Montserrat de los Españoles, y la de la plaza Navona fue adquirida por los misioneros del Sagrado Corazón. (FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2012), p. 68). La profesora Montserra Moli me ha indicado recientemente que no se celebraron en Santiago por estar casado el rey (Agradezco su indicación).

³⁶ *Diario de Roma* n° 81 (9-10-1819). (Agradezco a la Dra. Antonia Amor Robles Robles este documento, el grabado de la iglesia y los diseños para la colocación en los funerales, procedentes de la Biblioteca Casanetense y del Instituto sull'Imagie de Roma).

³⁷ *Pompa Fúnebre...* fol. IV.

mento con su procesión de puttis, se había magnificado con guirnaldas, pareciendo que echaban flores sobre la nave, y se disponían candelabros con cirios ardiendo sobre la cornisa, que se adecuaban perfectamente con la decoración en perspectiva de la bóveda central que había realizado en su momento el padre Pozzo, con una alegoría del Triunfo de la Religión. Junto a la cúpula del crucero se encontraban figuras de la Fama con sus trompetas celebrando con emblemas las virtudes de la Reina. Y a los lados de la tribuna se habían colocado seis inscripciones latinas en las cuales se compendiaban, sin ninguna adulación, las hermosas dotes y la virtud de la augusta difunta³⁸.

En el centro del vasto crucero se erguía el catafalco que, sobre el modelo de Isidro González Velázquez, había adaptado a la arquitectura de la iglesia el arquitecto Pentini, variando algunos elementos iconográficos y/o su disposición³⁹. Este imponente aparato, “de estilo severo y viril” se alzaba sobre un estilobato cuadrado que, tras una rampa de cinco escalones, sostenía el macizo templete con la urna, flanqueando sus cuatro arcos ocho figuras sedentes con inscripciones latinas representando alegorías y virtudes de la Reina: Fortaleza, Templanza, Prudencia, Justicia, Esperanza, Pintura, Arquitectura y Escultura, así como las armas de España y Portugal. Sobre él un cuerpo poligonal rodeado de candelabros, sostenía una recia columna dórica estriada, con la cual el artista quiso representar la fortaleza de la nación española y se coronaba por la estatua de la Reina ya acogida por la Muerte⁴⁰.



Lam. 2. Exequias de Roma.
Catafalco (Libro de Exequias)

38 *Ibidem*, fol. VIII-IX.

39 Realmente es una versión del utilizado en Madrid.

40 Así se muestra en el grabado del Libro de Exequias.

En un grabado de Valadier, que nos muestra el interior de la iglesia, el catafalco se corona con un grupo de la Reina sostenida por una figura alada que no parece representación de la Muerte, tal vez un ángel o un genio, que se integra con más dulzura en la iconografía funeraria. Fue autor del grupo del remate el escultor español Antonio Solá, que entonces residía en Roma, mientras que las alegorías de la Prudencia, Justicia, Pintura, Arquitectura y Escultura las realizó Ramón Barba, ambos españoles y académicos de San Lucas. El escultor romano Francesco Benaglia realizó las demás figuras.

Este luctuoso espectáculo, con toda su pompa y magnificencia, tuvo una amplia difusión a través del citado grabado ya que Luis M^a Valadier dibujó la perspectiva de la iglesia con sus fúnebres ornamentos que fue grabado por Vincenzo Feoli y divulgado, y se encuentra en el Fondo Valadier de la Academia de San Lucas, además de la descripción del *Diario de Roma*⁴¹.

El Libro de Exequias

La celebración de las Exequias ha ofrecido siempre un rico repertorio iconográfico mediante el cual se perseguían dos objetivos: el elogio del difunto o difunta, a la vez que se glorificaba a la monarquía, pero también se pretendía extraer una lección moral en torno a la Muerte⁴². Y esos objetivos se plasman en los Libros de Exequias, incluido el de María Isabel de Braganza.

Recogiendo las ceremonias citadas en la iglesia de San Ignacio, y en homenaje a María Isabel de Braganza, se realizó un precioso Libro de Exequias publicado en Roma en la Stamperia de Romanis, en 1820. Su redactor fue Giuseppe Antonio Guatani, profesor de Historia, Mitología y Costumbres en la Academia de San Lucas, Secretario Perpetuo de ella y de la Academia Romana de Arqueología, y socio de otras academias⁴³.

El Libro, de tamaño mayor que el folio (55x40 cm), se compone con quince folios numerados en romano que forman la Introducción, redactada por Guatani, seguida de la Laudatio y Oración Fúnebre, explicada por el Padre Juan Antonio Marco, que alcanza 27 folios (r. y v.). Se ilustra también con ocho preciosos grabados al aguafuerte, más pequeños (15 x 22 cm), de Angelo Bertini y Giovanni Petrini, según dibujos de Filippo Ferrari que son alegorías de las virtudes de la Reina, aunque uno de ellos es imagen del Rey.

41 FAGIOLO, M. (1998), pp. 293-294. (En la serie citada en este texto hay otros grabados y bocetos que se han relacionado con esta ceremonia de Isabel de Braganza, p. 294).

42 ALLO MANERO A. (2003): p. 147.

43 *Pompa Funebre per le Solemni Esequie di Maria Isabela di Braganza Regina delle Spagne, e delle Indie, fatte celebrare in Roma da S. M. C. l'Augusto consorte Ferdinando VII, l'anno MDCCCXIX, descritta da Giuseppe Antonio Guatani, professore d'istoria, Mitologia e Costumi nell'insigne Accademia di S. Luca, Segretario Perpetuo della medesima, e dell'Accademia Romana di Archeologia, Socio de molte Accademie, ec.* In Roma MDCCCXX, nella Stamperia de Romanis. Con licenza de' Superiori. 54x4 cms. XV + 27 págs, 8 grabados.

El frontispicio es austero, además de los datos nominales, sólo muestra el escudo de España y Portugal unidos, entre un león y un amorcillo. Encuadernado antes del frontispicio hay un grabado del catafalco, a página completa que, según diseño de Isidoro Velázquez, grabó Vincenzo Feoli, con la inscripción: “*Monumento sepolcrale per l’Exequie solemni di Maria Isabella di Braganza, Regina di Spagna, fatte celebrare in Roma dal suo Augusto Consorte, Ferdinando VII, l’Anno MDCCCCXIX*”.

Porque fue el Rey de España, Fernando VII, el comitente de estas Exequias y del Libro. Y quiso immortalizarse en él ya que el grabado inicial de la *Laudatio* nos muestra un medallón con el retrato del Rey, entre las alegorías del valor militar (Atenea) y la Abundancia.

En la *Introducción*, que preside un grabado con la Religión y la Prudencia, Guatani, además de las alabanzas a la Reina y al Rey, expone la función a realizar, describe la iglesia y, muy detalladamente, el aparato fúnebre con que se reviste el templo, seguido de la descripción del monumento erigido para celebrar las Exequias. Finalmente nos habla también de la Función Sacra: con una gran solemnidad la Misa fue oficiada por Monseñor Betazzoli, arzobispo de Edessa, asistido por otros cuatro príncipes de la Iglesia, realizando todos ellos las cinco absoluciones alrededor del túmulo.

La *Laudatio*, cuya parte inicial está seguida de la jugosa *Oración Fúnebre*, y presidida por el retrato de D^a Isabel de Braganza en un medallón sobre una lápida funeraria, que flanquean la Fe y la Humildad, está escrita a dos columnas, en latín y en italiano; fue



Lam. 3. Retrato de la reina Doña María Isabel de Braganza (Libro de Exequias)



Lam. 4. Lamento de las artes
(Libro de Exequias).

orador el español Juan Francisco Marco, quien se enorgullece de ello. La parte inicial, a modo de introducción, está dirigida al Rey, quien la preside desde su retrato y participa así de los honores a la Reina⁴⁴. Pero es ella la protagonista de este espacio y el narrador nos presenta su breve pero completa biografía, ensalzando sus muchas virtudes, sin olvidar su papel como protectora de las artes, la ruina y la decadencia de aquellos momentos privados de tan generosa mecenas. En el último de los grabados el Genio de las Artes ofrece una corona de laurel a las armas de España y Portugal, rodeadas por amocillos con los atributos de la Arquitectura, la Pintura, la Música y otras artes liberales. (Lam. 3 y 4) M^a Isabel de Braganza, reina consorte, tan sometida y próxima a su esposo, también lo estuvo en esta alabanza póstuma, ya que Fernando VII, no sólo había elegido para esta celebración el proyecto de su arquitecto Isidro González Velázquez, sino que controló toda la solemnidad de esta Pompa Funeral, y también se inmortalizó mediante el grabado de su retrato en el Libro de Exequias, lo cual extraña teniendo en cuenta que ya estaba casado nuevamente. Pero tal vez quiso figurar en esta publicación póstuma como reconocimiento a esta reina que se hizo querer por su sencillez y bondad, tan sensible al arte, romántica, dócil y generosa, y como imagen propia y de la grandeza de España.

⁴⁴ *Pompa Funebre..* fol. 5.

Bibliografía.

AGUADO BLEYE, P. y ALCÁZAR MOLINA, C. (1956): *Historia de España*. Madrid, Espasa. Calpe, (7ª edición), vol. III.

ALCOLEA BLANCH, S. (1991): *Museo del Prado*. Barcelona: ediciones Polígrafa,

ALLO MANERO A. (2003): "La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria", en *De Arte, revista de Historia del Arte*, pp. 145-164.

ANES, G. (1996): *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid: Amigos del Museo del Prado.

"Resumen histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Anuario 1992, Madrid.

BALANSÓ, J. (1977): "Las cuatro mujeres de Fernando VII", *Historia y Vida* nº 106, Madrid.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2000): "Exequias sevillanas por la Reina D^a M^a Isabel de Braganza", *Archivo Hispalense*, 252, pp. 37-49.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2002): "Cénit y ocaso de una reina de España: María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII", en SAURET GUERRERO, T. y QUILES FAZ, A: *Actas del Congreso Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Málaga: Universidad de Málaga, vol. II, pp. 199-215.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2016): "Isabel de Braganza y el Museo del Prado", en MARTÍNEZ LÓPEZ, C. Y SERRANO ESTRELLA, F-: *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, pp. 503-532.

FAGIOLO, M . (1998): *Corpus delle Feste a Roma/2 Il Settecento e il Ottocento*, a cura di, Edizione de Luca, 1998.

FALCÓN MÁRQUEZ, T. (2012): "Baltasar del Río, Obispo de Scala y su capilla en la catedral de Sevilla", en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E.: *Patrones y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y el sur de Italia*. Ministerio de Economía y Competitividad y Vicerrectorado de Investigación Universitaria de Málaga.

GAYA NUÑO, J. A. (1958): *Arte del siglo XIX*. "Ars Hispaniae" XIX. Madrid: ediciones Plus Ultra.

GONZÁLEZ-DORIA, F. (1989): *Las reinas de España*. Madrid: editorial Bitácora (6ª edición).

MARTÍNEZ PÉREZ, A. (2015): "La muerte elocuente de una reina. El friso de Zacarías González Velázquez para el cenotafio de Isabel de Braganza (1819)", *Ars* nº 18, Madrid.

MORALES FOLGUERA, J. M. (1995): *Cultura simbólica. Arte efímero en Nueva España*, Sevilla: Junta de Andalucía,

NAVARRETE MARTÍNEZ, E (1999): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

PARDO CANALIS, E. (1949): "Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834", *Arte Español*, 1949.

REYERO, C.(1999): *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid; editorial Cátedra.

SOTO CABA, V (1994): "Renovación y ocaso de un género: cenotafios reales y tumbas de héroes en el Madrid del siglo XIX", *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid,

VOLTES, P. (1985): *Fernando VII. Vida y reinado*. Barcelona,:edit Juventud.

Fuentes.

Archivo del Palacio Real de Madrid (A.P.R.) Sección Administrativa, leg. 35 (Correspondencia de las esposas de Fernando VII)

A.P.R. Sección Histórica, Caja 22, leg. 3. Caja 24. El relato de esta entrada y ceremonias en *Gaceta Extraordinaria de Madrid* del lunes 7 de octubre de 1816, pp. 1085-1095.

A.P.R Caja 66, leg. 11. (1818)

Anuario. (1992) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) *Descripción del cenotafio erigido para las reales Exequias de la Reina Nuestra Señora D^a María Isabel de Braganza, celebradas en el día 2 de Marzo de 1819 en la Iglesia del Real Convento de San Francisco el Grande de esta Corte, inventado y dirigido, de orden de S. M. Católica el Sr. D. Fernando VII, por su Arquitecto Mayor D. Isidro Velázquez*. Madrid, 1819. Fue autor del grabado Francisco Jordán.

RABASF, Leg. 1-33-21.

Gaceta Extraordinaria de Madrid, 27-2-1816, 27-12-1818, 12-1-1819, 30-3-1819

La Gaceta de Madrid 3-3-1818, 18-11-1819.

Diario de Roma nº 81 (9-10-1819).

Pompa Funebre per le Solemni Esequie di Maria Isabela di Braganza Regina delle Spagne, e delle Indie, fatte celebrare in Roma da S. M. C. l'Augusto consorte Ferdinando VII, l'anno MDCCCXIX, descritta da Giuseppe Antonio Guattani, professore d'Istoria, Mitologia e Costumi nell'insigne Accademia di S. Luca, Segretario Perpetuo della medesima, e dell'Accademia Romana di Archeologia, Socio de molte Accademie, ec. In Roma MDCCCXX, nella Stamperia de Romanis. Con licenza de'Superiori. 54x4 cms. XV + 27 págs, 8 grabados.

Aclaraciones sobre Cristóbal Hernández de Quintana: su casa en La Laguna y una pintura perdida y hallada

Carlos Rodríguez Morales
Doctor en Historia del Arte.
Instituto de Estudios Canarios.

En este trabajo proponemos la identificación de la casa que el pintor Cristóbal Hernández de Quintana (La Orotava, 1651-La Laguna, 1725) adquirió en 1692 en la antigua capital de Tenerife y aclaramos la supuesta relación de sus hijos y del inmueble a la Capilla de la Cruz Verde, cuestiones menores que, sin embargo, han tenido eco en la historiografía isleña y cierta difusión entre el vecindario. Además, damos a conocer el hallazgo en la Iglesia de Santo Domingo de una pintura, procedente de la casa familiar, de la que había noticias antiguas y que se creía perdida.

La casa de Quintana

En su *Guía histórica de La Laguna*, redactada en torno a 1900, José Rodríguez Moure anotó que los sacerdotes Miguel y Francisco Hernández de Quintana, hijos del pintor, fueron propietarios de la casa contigua a la Capilla de la Cruz Verde; es decir, la primera de ese tramo de la calle de los Herradores, bajando a mano derecha¹. Desde entonces se ha considerado la posibilidad, cuando no se ha dado por hecho, que esa fue la residencia del artífice durante las últimas tres décadas de su vida²; y también, en algunas publicaciones, que la pequeña edificación religiosa colindante pertenecía a la vivienda³. Ambas afirmaciones son inciertas. A finales de 1692 Cristóbal Hernández

1 RODRÍGUEZ MOURE (1935), pp. 186-187.

2 CIORANESCU (1965), p. 211; GARCÍA GARCÍA (1989); PÉREZ MARTELL (1992), p. 177; FERNÁNDEZ MATRÁN (1996), p. 70; CALERO RUIZ (1998), p. 31; SANTOS RODRÍGUEZ (1998), p. 146; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (1998), p. 150; CHICO PÉREZ (1998), p. 152; LÓPEZ PLASENCIA (2006), p. 362. Así queda recogido también en la ficha de la casa, denominada Casa Quintana, en el *Gestor Patrimonio Cultural* del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, disponible en http://gestorpatrimoniocultural.cicop.com/San_Crist%C3%B3bal_de_La_Laguna/Casa_Quintana (31 de mayo de 2022). En un folleto divulgativo editado por el Ayuntamiento (*San Cristóbal de La Laguna. Las Cruces*, sin fecha) se indica que la casa fue propiedad del clérigo Francisco Hernández de Quintana.

3 Por ejemplo, en la ficha de la casa en el Catálogo de protección de San Cristóbal de La Laguna (n.º 748), en la que se denomina Casa Salazar Oráa, se indica que «los promotores del inmueble (...) contaban con una capilla adosada, realizada durante el siglo XVIII y conocida como Capilla de la Cruz Verde (...) que ha sido restaurada recientemente y que da muestras de alta posición económica de los promotores del inmueble». Recuperado de https://www.urbanismolalaguna.es/sites/default/files/planeamiento/pgo_ad/06_catalogo_proteccion/fichas/casco/748.pdf (31 de mayo de 2022).

de Quintana adquirió «vnas casas altas y sobradadas» a fray José Finollo, prior del cercano Convento de Santo Domingo, y al capitán Juan Manuel Delgado, albaceas del difunto Agustín Durán⁴. Este maestro de tonelero las había fabricado en el solar de una casa terrera de piedra y barro cubierta de teja que había comprado ocho años antes, revalorizando así la propiedad⁵. En mayo de 1693 Quintana incorporó un pedazo de sitio y corral a sus espaldas «con su entrada y salida al barranco de Margallo por un callejón»⁶. Tenía entonces algo más de cuarenta años y llevaba casi una década trabajando en diversas localidades de Tenerife -La Laguna, Puerto de la Cruz y Candelaria- tras su definitivo regreso de Gran Canaria, donde quedó viudo de su primera esposa en 1681. Cinco años después contrajo de nuevo matrimonio en La Laguna, ciudad en la que finalmente se estableció y donde se mantuvo hasta su muerte, aunque constan algunos desplazamientos y también residencias ocasionales en Santa Cruz de Tenerife (1705) y Teguiise, en Lanzarote (1707). De este modo, la adquisición de aquellas casas puede valorarse como parte de un proyecto vital y también que fue favorecida por los fructíferos encargos encadenados los años anteriores, que le permitieron ahorrar lo suficiente como para abonar en contado los 6780 reales en los que fueron a apreciadas.

Cristóbal Hernández de Quintana murió en 1725 sin haber hecho testamento. Por el de su viuda, otorgado cuatro años después, sabemos que «para poderlas auitar con toda comodidad» en vida del pintor se hicieron «algunos reparos y bienhechurías», como la fábrica de una bodega. Tras su fallecimiento, su hijo Miguel «entró a componer la sala baja para su asistencia y desenzia»⁷. En 1735, Domingo, Cristóbal y su medio hermano Bernardo Martín de Fleitas -los primeros hijos del maestro y el tercero hijastro- le vendieron lo que les tocaba de la «casa alta y sobradada en la calle de los Herradores, que baja al Tanque» como herencia de sus padres⁸. Al morir sin testar recayó lo que le correspondía en sus hermanos y por este motivo Francisco, el otro hijo presbítero del maestro, recordó en su testamento otorgado en 1767 que atendiendo a esta herencia mantuvo a su hermano Domingo «de todo lo necesario algunos años» y pagó sus funerales y los de su mujer; y a Cristóbal, que residía en La Palma, le satisfizo «la parte que también le tocaba». Convertido ya en único titular, situó sobre la casa una pensión de veinte reales corrientes anuales a favor del convento dominico para costear una misa cantada en honor de santa Bárbara -nombre de una de sus hermanas-, que debía oficiarse cada 4 de diciembre en el altar de San José⁹. Y también por

4 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPT): *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 528, escribanía de Juan Machado Fiesco, ff. 177v-180r, 30/11/1692. Se da noticia, a partir de una referencia localizada entre los apuntes de Miguel Tarquis, en TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), volumen 2, p. 50.

5 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 299, escribanía de Bernardino Reguilón y Villarroel, ff. 42r-45r, 11/2/1683.

6 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 528, escribanía de Juan Machado Fiesco, ff. 15r-17r, 1/5/1693. Dio noticia, también, TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), volumen 2, p. 50.

7 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 309, escribanía de José Isidro Uque Osorio, ff. 58v-59r, 9/8/1729.

8 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 130, escribanía de José Antonio de Uribarri, ff. 37v-40r, 25/6/1735.

9 En el ático del retablo se mantiene una pintura, que suponemos puede ser la lámina «con guarnición y moldura» que todavía en 1752 permanecía en la casa familiar y que Miguel Hernández de Quintana quiso que se colocase en el altar de la Virgen del Rosario del mismo templo. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 234.

vía testamentaria dispuso que mientras vivieran la disfrutaran sus criados Nicolás de Herrera¹⁰ y Margarita Toledo. Una vez muertos ellos debían pasar a su sobrino nieto Mauricio Meni¹¹, quien cedió en 1786 el inmueble a la casa de comercio *Juan Cólogan e Hijos* con el fin de saldar una deuda¹². En 1802 sus nuevos propietarios trataban de venderla a José Hernández, dueño de la vivienda colindante por abajo, «pues tiene dos hijos que han venido de Yndias y traen buenos reales, quiere casar uno y necesita casa»¹³.

Más allá de los cambios en la titularidad del inmueble, la información con la que contamos permite pensar que era el centro de la vida familiar. Tras la muerte de Quintana y su esposa vivieron en ella los dos hijos sacerdotes, probablemente también Bárbara, que quedó soltera; Rafaela, mientras su marido estuvo en América¹⁴; y Domingo, que mantuvo aquí algunas pertenencias, entre ellas dibujos, cuadros y «basos en que se ponían colores, todo perteneciente al arte de pintor»¹⁵.

Los documentos que hemos podido reunir relativos tanto a la casa de Quintana como a las contiguas y cercanas confirman que no era la situada junto a la Capilla de la Cruz Verde, como ya habíamos supuesto y argumentaremos más adelante. Estas referencias, que proporcionan información sobre los linderos, las ubican más arriba¹⁶, lo que coincide con un apunte de José de Anchieta al dar cuenta del fallecimiento de Francisco Hernández de Quintana en 1767: «vivía en la calle de la Cruz Verde, en una casa alta enfrente de la boca del callejón»¹⁷. En efecto, su solar debe corresponder en parte con el que ahora ocupa un edificio (número 7 de la calle) levantado en los años ochenta del

10 Figura con el apellido Barrera en un documento relativo a la casa que procede del archivo de los dominicos (AHPT: *Delegación Provincial de Hacienda*, Conventos, 1425, f. 208r). Esto da pie para identificarlo con «Nicolás Armas Barrera, sin estado», de 50 años de edad, registrado en un padrón formado en 1776 en una vivienda de la «calle de los Ferradores que sube desde la Cruz Verde del Tanque hasta la Cruz de la Concepción» (transcrito por Daniel García Pulido en *Amaro Pargo. Documentos de una vida. Volumen 4. El hijo cubano*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, 2019, p. 725).

11 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 1288, escribanía de Vicente Espou de Paz, ff. 81v-86r, 27/4/1767. Mauricio Meni de Quintana era hijo de Diego Meany, cónsul de Inglaterra, y de Josefa Hernández de Quintana, hija de Domingo Hernández de Quintana, el único hijo que continuó el oficio pictórico de su padre.

12 Todavía entonces residía en ella Nicolás de Herrera, pues Pedro de los Santos Domínguez comunicó por carta a Bernardo Cólogan Valois que «el que la bibe» le había respondido «que por sus días que bibiera reconociese la dicha casa por suya, por habérsela dejado su amo». AHPT: *Archivo Zárate Cólogan*, 901/01.

13 AHPT: *Archivo Zárate Cólogan*, 1251/21, 1251/22.

14 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 311, escribanía de José Isidro Uque Osorio, ff. 32r-34r, 22/4/1739.

15 RODRÍGUEZ MORALES (2003), pp. 155-156, 177-178.

16 Cuando las adquirió en 1692 lindaba «por un lado callejón y casas de los herederos de Juan Suárez Calabaso, herrero, y por el otro lado que es el de abajo casas de los mismos herederos y por detrás callejón que es de la servidumbre de la casa desta venta» (AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 528, escribanía de Juan Machado Fiesco, ff. 177v-180r, 30/11/1692). Todavía en vida del pintor, una referencia daba por linderos «por el lado de arriba callejón y seruentía y por el lado del auajo cassas de los hijos de José Perera y de María Tristán, hija y yerno de Juan Suares Calabaso el moso, serrajero, y por delante la calle de Juan Suáres Calabaso que baja a San Christóbal, y esta casa tiene por el corral puerta y seruentía al barranco de Margallo» (AHPT: *Delegación Provincial de Hacienda*, Conventos, 1425, f. 294r). Hacia 1767 los linderos eran estos: «por el poniente sitios y huertas del marqués de la Florida, por auaxo casas de don Francisco Tristán y por arriba callexoncillo que media entre las casas fincas de esta capellanía y casas de don José Casimiro, vezino de Santa Cruz, y sale dicho callexonsillo a dichos sitios del marqués de la Florida» (AHPT: *Delegación Provincial de Hacienda*, Conventos, 1425, f. 208r).

17 ANCHIETA Y ALARCÓN (2011), volumen 2, p. 400.



Figura 1. San Cristóbal de La Laguna, calle de los Herradores: Capilla de la Cruz Verde, casa colindante e imagen de las casas que existieron en los solares donde ahora está el edificio con el número 7. Fotografía: Carlos Rodríguez Morales. Imagen en blanco y negro: Delegación Territorial del Catastro (AHPT).

siglo XX. Unas imágenes de escasa calidad de la zona, previas a esta nueva construcción, muestran en este sitio dos casas, una de dos alturas y otra, por encima, de tres.

No tenemos seguridad sobre cuál de ellas está en el lugar exacto de las adquiridas por el pintor en 1692 y tampoco si alguna puede ser de aquel tiempo, pero planteamos aquí como hipótesis que sea la de tres plantas, aunque con su frontis alterado al presentar un parapeto como remate. Un inventario de la vivienda familiar formado en 1767 confirma que tenía tres pisos. En el último, denominado segundo alto¹⁸, había un cuartecito y un granero¹⁹. Tal distribución se ajusta a la descrita por Martín Rodríguez en su estudio sobre la arquitectura doméstica isleña para este tipo de edificaciones, sobre las que advirtió que «no son anteriores al siglo XVII y su pleno desarrollo lo alcanzan en el siguiente»²⁰. Esta tipología con planta baja, alta y segundo alto, de fachada estrecha y sin entresuelo -más habitual en el siglo XVIII- no es frecuente en la ciudad. Un ejemplar semejante se mantiene en la plaza de la Concepción, junto a la vivienda que fue de los Casabuena, con la puerta principal desplazada respecto al eje de simetría, que sí se respeta para los vanos en las plantas superiores; y otro en la calle de San Agustín, número 47, también con disposición asimétrica de las dos puertas²¹. La vinculación de la familia a esta zona de la ciudad propició que ese tramo de la calle de los Herradores se conociera también por su apellido más característico. Por ejemplo, un documento

18 Documentamos esta misma expresión en una escritura de 1717 relativa al «segundo alto o desbán» que pretendía fabricar en sus casas de Santa Cruz de Tenerife el presbítero Rodrigo Logman (AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 1108, escribanía de Juan Antonio Sánchez de la Torre, ff. 43v-44v, 5/7/1717). En otro documento, fechado en 1712, se alude a una casa «de dos sobrados» en la plaza de la Concepción de La Laguna (AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 852, escribanía de Matías Oramas Villarreal, f. 295r, 24/12/1712).

19 En el documento consta el resto de las estancias de la casa: sala principal, cuartito antesala o comedor, dos cuartos de dormir, despensa y cocina -suponemos que en la primera planta- y un cuarto bajo y otros dos, también «bajos», que servían de bodega.

20 MARTÍN RODRÍGUEZ (1978), p. 170.

21 Agradezco a Jesús Pérez Morera, gran conocedor de la arquitectura tradicional isleña, sus indicaciones al respecto.

de 1740 se refiere a «la calle que vaja al barrio del Tanque y llaman de Quintana»²²; y en 1753, en una relación sobre el traslado del cadáver del agustino fray Juan Briñas Romero desde Santa Cruz hasta La Laguna se indica que el cortejo pasó «por la calle de la Cruz Verde o de Quintana»²³.

La Capilla de la Cruz Verde y la casa contigua

Corregido ya el error respecto a la identificación de la casa del pintor, conviene deshacer otro: la supuesta vinculación e incluso la pertenencia de la capilla a la vivienda colindante. Hasta donde hemos podido averiguar, en su solar había en 1664 una casa alta y sobradada propiedad entonces de Juan Rodríguez Manzano y Catalina Martín²⁴. Adquirida luego por José Milán y María Tejera, en 1717 se hizo con ella mediante un embargo el hombre de negocios inglés Thomas MacGuier²⁵, quien la vendió al año siguiente a Cristóbal de Benavides Osorio²⁶. En 1732 este presbítero impuso sobre la casa y sobre otra baja colindante la dotación de un altar dedicado al santo de su nombre y la celebración de algunas festividades en el Convento de Santo Domingo. El documento proporciona la que hasta ahora es la primera noticia coetánea conocida que acredita la existencia no solo de una capilla sino también la presencia de una cruz en ese lugar. Indica que estaban «en la calle real que ba a San Christóual y baja de la de los Herradores y la alta hase esquina donde está una cruz con su capilla»²⁷. Podría corresponder con la edificación que todavía existe o con la «capillita de rexa» que, según Anchieta, hubo antes. A él debemos asimismo un apunte sobre el clérigo -hermano de Antonio Benavides, gobernador de la Florida- y la confirmación de su lugar de residencia: «ni a la calle salía y vivía en la casa de esquina de la Cruz Verde»²⁸.

De este regidor son también unas notas sobre el origen de la devoción a la Santa Cruz en esta zona («al principio estaba allí arrimada a la pared una cruz grande pintada de verde en su peana de piedra»²⁹), a cuya leyenda contribuyó con posterioridad José Rodríguez Moure. Conforme a su relato, en 1700 existía adosada a la pared «de la casa en que se apoya la pequeña capilla (...) una cruz fija, pintada de este color, y a su pie un poyo o banco corrido de piedra» en el que descansaban los transeúntes al entrar o salir de la ciudad. Por aquel año, «sobre el indicado poyo apareció por la mañana, muerto a puñaladas, un joven caballero de Santa Cruz, crimen que en la oscuridad de la noche cometieron dos asesinos pagos por despechada dama. En el mismo tono, más literario que histórico, escribió que este suceso «movió a los hermanos Quintana, sacerdotes y

22 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 951, escribanía de Juan Agustín de Palenzuela, f. 126r, 15/7/1740.

23 Archivo Histórico Nacional: *Clero regular-secular*, legajo 1847.

24 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 1467, escribanía de José Martínez de Rivera, foliación ilegible, 1/10/1664; y 1397, escribanía de Diego Remírez Machado, ff. 128r-131r, 16/8/1696.

25 El apellido fue castellanizado como Maguier.

26 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 1676, escribanía de Marcos Guillasmas de Vera, ff. 6v-12v, 5/1/1718.

27 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 1407, escribanía de Lucas Agustín Pérez Machado, ff. 96v-102r, 21/5/1732. Citado en RODRÍGUEZ MORALES (2021a), pp. 41-42.

28 ANCHIETA Y ALARCÓN (2017), volumen 3, pp. 132, 254.

29 ANCHIETA Y ALARCÓN (2011), volumen 2, p. 400.

propietarios de la casa contigua, a construir la capilla»³⁰. Anchieta también había anotado que Francisco Hernández de Quintana «comensó a cuidarla y le hizo la sacristía, y comensó la debosión en forma de resar allí el tersio, y le comensó su nobena antes de la Crus cada año con alguna práctica que le desían los frayles al acabar el tersio»³¹. Es factible que Moure conociera las noticias recogidas por Anchieta en su diario y que a partir de ellas, quizá animado por otras fuentes y narraciones, ofreciera la versión que se ha venido dando por cierta aunque no lo fuera, al menos no en todos sus puntos: Miguel y Francisco Hernández de Quintana no fueron los fundadores de la capilla, no ostentaron su patronato y tampoco poseyeron la casa contigua.

Lo más probable es que, igual que sucedió con otras de la ciudad, el culto a esta cruz callejera adquiriera relevancia mediante un proceso de participación vecinal, como invitan a pensar, además, algunas informaciones de mediados del siglo XVIII³². Las referencias que hemos localizado sobre la casa contigua no indican que la capilla formara conjunto con ella; de hecho, no se comunican³³. Al morir Benavides, la vivienda -pero no el pequeño recinto religioso- pasó a ser del Convento de Santo Domingo³⁴, que la vendió a Pedro Hernández Brito, quien al testar en 1804 la describió como «vna casa de alto y bajo (...) situada al fin de la calle de Herradores, inmediata a la Cruz Verde»³⁵. En 1818 al procederse a la partición de los bienes de Hernández Brito y de su esposa, Antonia López Villavicencio, un mampostero y un carpintero apreciaron la casa, de la que se indica que lindaba «por la parte del naciente con la capilla que nombran de la Cruz Verde»³⁶. Debido a su carácter vecinal, su titularidad se mantuvo sin concretar durante siglos. Era de todos y no era de nadie³⁷. En todo caso, por su condición religiosa estuvo vinculada al convento dominico, que ya en el siglo XIX pasó a ser parroquia del Sagrario Catedral. Eso explica que la propia cruz titular de planchas de plata repujada y otras obras de arte que ornaban la capilla cada 3 de mayo se conserven y custodien en la Iglesia de Santo Domingo.

30 RODRÍGUEZ MOURE (1935), pp. 187-188.

31 ANCHIETA Y ALARCÓN (2011), volumen 2, p. 400.

32 RODRÍGUEZ MORALES (2015), pp. 66-67.

33 Debe tenerse en cuenta que la calle presenta ahora una altura superior a la que históricamente tenía, por lo que el primer piso de la casa (también la capilla en su lateral derecho) queda parcialmente bajo su nivel. En una fotografía de comienzos del siglo XX (colección Miguel Bravo) puede verse ya elevada respecto a las casas del tramo final y delimitada por muros, que permitían el acceso a los inmuebles, que aún mantenían su disposición original. Reproducida en GARCÍA (2022), p. 155. Agradezco a Álvaro Santana Acuña que compartiera conmigo recuerdos de su abuelo, Álvaro Acuña Dorta, y sus indicaciones al respecto.

34 En una cita sobre Matías de Ayala, almotacén mayor, Anchieta dio cuenta de su muerte en 1747 «en la casa alta de la Cruz Verde, en el Tanque, que es la última de la calle, a mano derecha, casa de los frailes dominicos que fue de Benavides». ANCHIETA Y ALARCÓN (2017), volumen 1, p. 21.

35 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 1220, escribanía de Domingo Anselmo González, f. 591r, 14/5/1804.

36 AHPT: *Sección Histórica de Protocolos Notariales*, 355, escribanía de Juan Antonio Penedo, ff. 124r-124v, 1818.

37 La Delegación de Patrimonio Histórico Artístico del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna asumió en 1994 la restauración del recinto, bajo la dirección del arquitecto municipal Joaquín Galera. Al respecto, véanse, por ejemplo, informaciones publicadas en los periódicos *Diario de Avisos* el 4 de mayo de 1994, *El Día* el 21 de agosto de 1996 y *La Gaceta de Canarias* el 28 de junio de 1997. En 2018 el Consejo Municipal de Patrimonio abordó en varias sesiones la titularidad de las capillas de Cruz de la ciudad, pues ha variado en los últimos años. Sin que su valor sea determinante, tiene interés cotejar la información contenida en las fichas de las parcelas 156 y 157 en el Plan General de Ordenación de San Cristóbal de La Laguna (2014), y la ficha de la parcela catastral 1217525CS7511N. Agradezco a Juan Manuel Castañeda Contreras su ayuda y sus indicaciones sobre este asunto.

Un cuadro de la Magdalena recuperado

Entre las más tempranas informaciones recogidas y luego divulgadas respecto a los trabajos pictóricos de Cristóbal Hernández de Quintana están las anotadas por José de Anchieta y Alarcón en su diario, redactado a lo largo del segundo tercio del siglo XVIII. Al referirse en 1767 a la muerte de su hijo Francisco indicó que «siempre ponía en la Capilla [de la Cruz Verde] una lámina de la Vatalla naval, otra del Ángel, otra de la Magdalena y otra de San Gerónimo que había pintado Quintana, su padre»³⁸. En torno a 1900 Rodríguez Moure constató en su guía que las cuatro pinturas que se llevaban a la capilla estaban entonces en la Iglesia de Santo Domingo³⁹. Martín González reparó también en 1958 en el apunte del regidor y supuso que correspondían con las conservadas allí, «excepto la de la Magdalena, de la que no hay rastro»⁴⁰. Más tarde, Rodríguez González consideró una posible confusión de Anchieta y planteó identificarla con un San Juan Bautista, atribuido a Quintana años antes⁴¹, en el mismo templo⁴².

Tal posibilidad resultaba razonable, pero debe descartarse a la luz de una memoria extendida la víspera de su muerte por Francisco Hernández de Quintana. En ella dispuso que, además de las cuatro láminas citadas por Anchieta, se conservaran en su casa y se llevaran cada año a la capilla con motivo de la fiesta y la novena de la Cruz cinco láminas con guarniciones doradas que se ponían «sobre el plan del altar para su adorno», de las que no especificó advocaciones; otras dos de San Miguel Arcángel y la Magdalena «ambas con sus guarniciones plateadas; ocho «más pequeñas también con guarniciones plateadas» de las que también ignoramos sus temas; «otras dos láminas, la una de Jesús, María y Joseph y la otra de la Natividad del señor san Juan Bautista, que tienen media vara de largo cada una, y ambas con guarniciones doradas»; dos más de la Virgen de Belén y San Francisco de Paula, una con guarnición «de azul y oro y la otra solo dorada»; y, finalmente, «una del señor San Juan Bautista con guarnición de follaxe dorado»⁴³.

Esta última podría ser la que del santo precursor permanece en la Iglesia de Santo Domingo y suponemos que es la de esta iconografía inventariada poco después en la casa, pues coinciden tanto las medidas («de a media vara») como las características de su marco: «de charol encarnado con cantones, medios y perfiles dorados»⁴⁴. La misma consideración puede aplicarse para las cuatro pinturas a las que aludió Anchieta,

38 ANCHIETA Y ALARCÓN (2011), volumen 2, pp. 400-401.

39 RODRÍGUEZ MOURE (1935), pp. 189-190.

40 MARTÍN GONZÁLEZ (1958), p. 4.

41 HERNÁNDEZ PERERA (1969).

42 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985), p. 51.

43 AHPT: *Archivo Zárate Cologan*, Memoria testamentaria de Francisco Hernández de Quintana, documento pendiente de catalogación. Un inventario de 1878 recoge entre las piezas correspondientes a la capilla entregadas por su hasta entonces mayordomo, Domingo Núñez y Romero, «un cuadro que representa la batalla de Lepanto, otro de la imagen de San Miguel, ídem otro de la Magdalena, ídem otro de San Gerónimo, es estado regular. Otro ídem de San Juan Bautista, ídem otros cuatro pequeños en mal estado». Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna: *Fondo parroquial de Santo Domingo de Guzmán*, legajo 118, documento 69. Citado en RODRÍGUEZ MORALES (2015), p. 72.

44 AHPT: *Archivo Zárate Cologan*, Autos de inventario de los bienes quedados por fallecimiento de Francisco Hernández de Quintana, documento pendiente de catalogación.

con guarniciones y medidas similares («una vara menos media cuarta») que permiten incorporar a las tres hasta ahora conocidas la que estudiamos en este artículo (73,5 x 52,5 cm), encontrada hace unos meses por un miembro de la Venerable Hermandad del Rosario en una alacena de la sacristía⁴⁵. Es una representación de la Magdalena pintada al óleo sobre lienzo, pegado a tabla, que carece tanto de guarnición como de bastidor y cuyos bordes han sido cortados. Aunque necesitada de una restauración que subsane esas alteraciones, repare la suciedad acumulada y la oxidación de los pigmentos, se pueden apreciar cualidades que sustentan la autoría de Cristóbal Hernández de Quintana. En un paisaje, sentada ante una pared natural que evoca una gruta, la santa eleva su mirada hacia un pequeño Crucifijo situado a su derecha, cuya sombra se proyecta sobre el fondo. Las manos unidas con los dedos entrelazados refuerzan su actitud meditativa y de recogimiento, a la que se suman tres elementos dispuestos sobre una roca que, además, permite a la penitente apoyarse sobre un libro cerrado. Delante, una calavera y una jarra con tapa remiten al Calvario y a la unción de Cristo antes de su traslado al sepulcro. De la peña brota agua, conducida por un pequeño canal, recuerdo de la fuente que los peregrinos visitan en Sainte-Baume y que según la tradición está alimentada por las lágrimas de la santa.



Figura 2. *Santa María Magdalena penitente*. Cristóbal Hernández de Quintana. Tenerife, ¿primer cuarto del siglo XVIII? Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de La Laguna. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

⁴⁵ Le agradezco que me comunicara el hallazgo de la pintura y al párroco Juan Pedro Rivero que me haya facilitado estudiarla. También agradezco a Fernando Cova del Pino que realizara las fotografías de los cuadros aquí reproducidos.



Figura 3 y 4. *Santa María Magdalena penitente. San José con el Niño Jesús y San Juan Bautista.* Anónimo. Tenerife, primera mitad del siglo XVIII. Monasterio de Santa Catalina de Siena, San Cristóbal de La Laguna. Fotografías: Fernando Cova del Pino.

El fondo pétreo queda perfilado por vegetación, un recurso presente en otras obras del autor y en pinturas y estampas que debieron servirle de referencia. Plantas similares a las que, colgando, vemos a nuestra izquierda se aprecian también en el San José con el Niño de Arucas y en el San Jerónimo de la misma Iglesia de Santo Domingo de La Laguna. Conviven en esta obra algunas torpezas del pintor -como la forma de resolver las piernas bajo los pesados ropajes- y su afición miniaturista al trasladar algunos detalles, como el Crucifijo y las formas vegetales. La alteración del cromatismo impide valorarlo justamente, pero se puede intuir que ha jugado con la luz y las zonas oscuras para insistir en el tono ascético de esta pintura, que de alguna manera hace pareja con el San Jerónimo ya citado⁴⁶.

Es posible que la propia composición sea deudora, en buena medida, de alguna estampa o de recursos proporcionados por varias. En este sentido conviene traer también aquí otra pintura inédita del mismo tema conservada en el Monasterio de Santa Catalina de Siena de La Laguna, que coincide en lo sustancial con el de la Iglesia de Santo

46 Según Réau esta iconografía de la Magdalena parte del modelo de la penitencia de san Jerónimo en el desierto. RÉAU (2001), t. 2, volumen 4, p. 303.

Domingo. Podría pensarse que ambas remiten a una fuente común, pero nos parece más probable que la de Quintana -de forma directa o en última instancia- sirviera de referencia para esta otra, que consideramos obra anónima tinerfeña. Parece formar pareja con otra que representa a *San José con el Niño y san Juan Bautista*. Sus guarniciones son gemelas y también sus semejanzas formales invitan a considerarlas de una misma mano, en la estela de Quintana. Recuerdan a obras documentadas y atribuidas a Nicolás de Medina (La Laguna 1702-1750), algunas en el mismo monasterio⁴⁷. No obstante, resulta sugestivo tener en cuenta que allí vivió a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII sor Juana de Jesús Yanes de Villavicencio quien, según Rodríguez Moure, fue «pintora y dibujanta de mucha habilidad, como se puede ver por las obras que ha dejado, revelando en ellas gusto e inteligencia»⁴⁸. Más allá de su supuesta intervención en el retablo mayor de la iglesia conventual, nada se sabe de su hipotética dedicación a las artes, de la que pudo quedar memoria entre las monjas, de quienes llegaría a oídos del autor de la *Guía histórica de La Laguna*⁴⁹.

En el mismo monasterio se conserva una pequeña representación de la Magdalena sobre tabla para la que hemos planteado la posible autoría del citado Nicolás de Medina. Al hilo de las conexiones entre obras canarias de este momento conviene ahora vincularla a otra, inédita, en colección particular de La Laguna. Esta es de mayor tamaño y más compleja, pues la santa está en una gruta que se abre a una vista costera en el extremo superior derecho, y se añaden tres cabezas de angelitos y un libro a los elementos -Crucifijo, frasco y calavera- presentes también en la otra; pero la postura melancólica de la penitente y el propio planteamiento de ambas confirma sus semejanzas compositivas.

La nueva Magdalena de Quintana permite ampliar la lista de obras, en su mayor parte anónimas, que confirman su influencia sobre otros artífices isleños que trabajaron durante buena parte del siglo XVIII, tomando sus composiciones como modelos que copiar o versionar. Por lo tanto, tener noticia de la existencia de esta pintura que se conservó en su casa, ornaba cada año la Capilla de la Cruz Verde el día de su fiesta y pasó finalmente a la Iglesia de Santo Domingo no solo tiene relevancia para el estudio de su catálogo, también para un conocimiento más preciso de la pintura barroca canaria. Los vínculos encadenados entre los retratos de la santa penitente aquí citados avalan la pertinencia de una vía de investigación que combine lo formal con las fuentes documentales y la historiografía.

47 RODRÍGUEZ MORALES (2021b).

48 RODRÍGUEZ MOURE (1935), p. 135.

49 En la guía evocó sus visitas infantiles al monasterio y expresó haber llegado a conocer varias religiosas ancianas: «respetables y temidas monjas de grandes y redondeados anteojos, y algunas de muy regular bigote, cuyos últimos ejemplares recuerdo haber visto en mi niñez por entre las tupidas rejas de los locutorios». RODRÍGUEZ MOURE (1935), p. 138.

Bibliografía.

- ANCHIETA Y ALARCÓN, J. A. (2011). *Diario*. Edición de Daniel García Pulido. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea.
- ANCHIETA Y ALARCÓN, J. A. (2017). *Citas*. Edición de Daniel García Pulido. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea.
- CALERO RUIZ, C. (1998). Patronazgo artístico. Los comitentes: burguesía, aristocracia y clero. Gremios, hermandades y cofradías. *Res gloriam decorant. Arte sacro en La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, pp. 16-39.
- CHICO PÉREZ, B. (1998). San Juan Bautista. *Res gloriam decorant. Arte sacro en La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, pp. 152-153.
- CIORANESCU, A. (1965). *La Laguna. Guía histórica y monumental*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- FERNÁNDEZ MATRÁN, M. Á. [Dir.]. (1996). *Guía del centro histórico de San Cristóbal de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J. M. (1998). San Miguel Arcángel. *Res gloriam decorant. Arte sacro en La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, pp. 150-151.
- GARCÍA GARCÍA, C. (1989). Las Cruces de mayo, en La Laguna. *El Día*, 1 de mayo.
- GARCÍA, C. (2022). *Las antiguas calles de La Laguna y álbum fotográfico*. San Cristóbal de La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- LÓPEZ PLASENCIA, J. C. (2006). La devoción a la Santa Cruz en las islas Canarias y su repercusión en el arte de la platería. *Estudios de platería San Eloy 2006*, pp. 357-378
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1958). *El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana*. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.
- PÉREZ MARTELL, A. M. (1992). Estudio e iconografía de la Cruz en la conquista de Tenerife. *Almogaren*, 9, pp. 177-190.
- RÉAU, L. (2001). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2003). *Cristóbal Hernández de Quintana*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2015). *Las Cruces de La Laguna. Fiesta, capillas y tradición*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2021a). La religiosidad de Amaro Pargo. Obras y afectos. *Amaro Pargo. Documentos de una vida. Volumen 6. Cofrade*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea, pp. 9-50.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2021b). Después de Quintana. Nicolás de Medina y la pintura en Canarias a mediados del siglo XVIII. *XXIV Coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 051.
- RODRÍGUEZ MOURE, J. (1935). *Guía histórica de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- SANTOS RODRÍGUEZ, J. M. (1998). San Pío V rezando por el triunfo de Lepanto. *Res gloriam decorant. Arte sacro en La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, pp. 148-149.

La esencia vital del arquitecto Alvar Aalto (1898-1976)

Dr. Juan Carlos Díaz Lorenzo
Cónsul (H) de la República de Finlandia en Canarias.

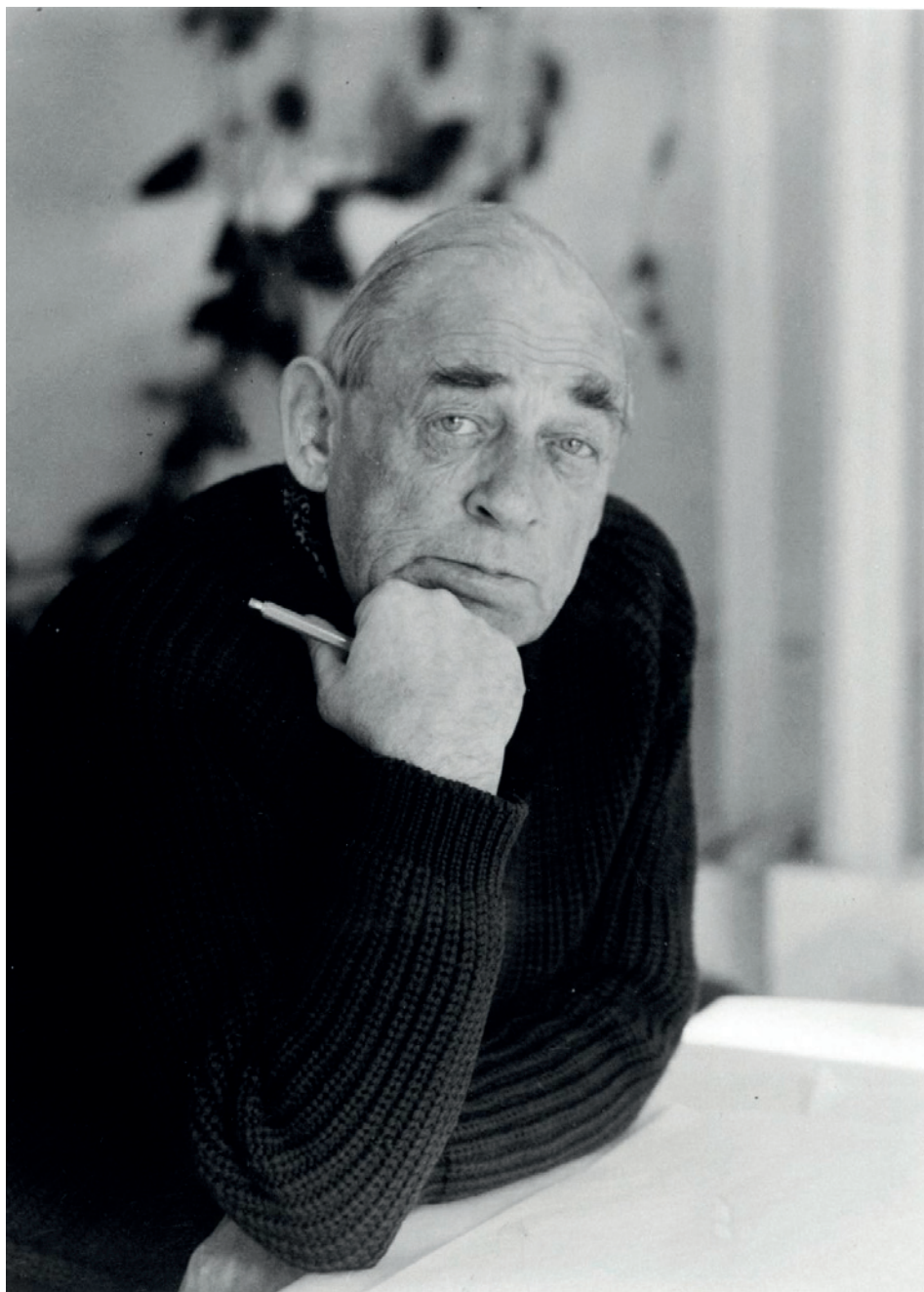
Todos los estudios que conocemos sobre la figura de Alvar Aalto (1898-1976) comparten la idea de que, desde muy temprano en su carrera, el arquitecto finlandés consiguió fusionar el lenguaje de las corrientes del racionalismo con ideas derivadas de la arquitectura vernácula de Finlandia, de la antigua Italia e incluso de Japón. Y lo hizo de un modo muy personal y difícil de imitar, captando las constantes esenciales de su país, en la que expresa una preocupación constante por la vida de las personas, un aprovechamiento de los progresos de la producción industrial, una especial habilidad en los detalles y una nueva visión de los espacios interiores, todo ello revestido, siempre, de una gran modestia.

La arquitectura de Aalto es tan original y tiene permanente relevancia, como las posiciones teóricas que la sustentan. Sigfried Giedion cita una breve frase suya en la que afirma: “No escribo, construyo”, que ha servido, durante mucho tiempo, para el estudio preliminar de sus escritos, lo mismo que otras dos menciones: “Prefiero cinco minutos del corazón que toda una vida del cerebro” y “todo lo que es superfluo se vuelve feo con el tiempo”. Son tres expresiones muy conocidas. Podría parecer, entonces, que toda indagación sobre la postura teórica de Aalto resultaría infructuosa y, sin embargo, el camino no ha hecho más que empezar.

Cuando se estudia su fascinante trayectoria y extensa obra, es posible plantear la posibilidad de una aproximación múltiple desde dos perspectivas: un conocimiento generalista, es decir, su concepción de la arquitectura y su profesión de arquitecto y, en contraposición, un acercamiento a una personalidad irrepetible, que también tenía sus sombras en lo personal, como todo ser humano. La aparente imposibilidad de estudiar a un genio de la arquitectura como Aalto, dentro de unos parámetros analíticos, ha fomentado las reflexiones sobre su obra en términos puramente existenciales¹.

El profundo interés de Aalto por la naturaleza, considerado siempre desde una perspectiva humanista, hace de él un pionero del movimiento medioambiental moderno. Al mismo

¹ El amplio trabajo historiográfico de la obra de Alvar Aalto, sobre todo a partir de su fallecimiento en 1976, ha facilitado considerablemente el conocimiento de su trayectoria, alcance y dimensión de su obra.



Alvar Aalto (1818-1976) Fundación AA.

tiempo, su suspicacia por cualquier tipo de parcialidad ideológica, y su afán por rescatar el significado del beneficio de la duda, están en consonancia con la saturación ideológica de su tiempo. Anatxu Zabalbeascoa afirma que “escapó de la frialdad, las aristas y el orden cartesiano que imponía la modernidad para inaugurar otra vanguardia que tenía como referencia las formas de los lagos, los troncos de los árboles y la perfecta imperfección de lo natural: lo real”². Y el arquitecto Fernández Alba estima que, en el caso de Aalto, “la disciplina del pensamiento se mueve paralelamente a la disciplina de la creación. Su obra, arquitectura verdadera, trasciende porque el hombre permanece en el Centro”³.

El temperamento de Aalto -que gustaba de leer a Anatole France y Ludwig Holberg- le alejó tanto de la costumbre de mantener correspondencia con sus contemporáneos, como de llevar un diario. Aalto fue una persona de trato directo, con una necesidad insaciable de dialogar con los demás. Quienes le conocieron le definen como persona amable y divertida, consciente de su encanto que empleaba en sus clases y conferencias. Sabía como manejar las situaciones y exponer sus proyectos para encandilar a sus clientes y mantuvo una especial habilidad en sus relaciones sociales y supo adaptarse a cada situación que lo tocó vivir.

De ahí que, incluso para sus discursos más solemnes, sólo utilizase apuntes de los temas a tratar y, una vez entrado en materia, lanzarse a la libre improvisación.

En una conversación imaginaria con su amigo Sigfried Giedion, éste le decía:

“Creía que eras el único arquitecto que no escribía...”

Y Aalto le contesta:

“El horóscopo del día en asuntos de arquitectura dice que las palabras serán negativas”.

De hecho, Aalto no creía mucho en las palabras. Creía más bien que, en su condición de arquitecto, su forma de expresión era la arquitectura misma. Pese a ello no pudo sustraerse a la tentación de escribir y hablar de su actividad creativa, sobre todo entre los años cuarenta y sesenta, aunque lo haría en contadas y a veces sonadas ocasiones a lo largo de su fructífera vida.

Aalto fue, ante todo, un arquitecto humanista y no sólo desde un punto de vista cuantitativo, pues lejos de limitarse a la construcción y al urbanismo -su capacidad creadora le llevaría a diseñar también una gran cantidad de mobiliario-, sino también cualitativo, en su afán por conseguir una mejor calidad de vida y una sociedad más democrática.

El desarrollo del concepto de función en sus edificios debe plantearse en los términos de “adaptación de la forma al uso”, en correspondencia a sus coetáneos del Movimiento Moderno, pero también como una dependencia de los procesos técnicos en

2 ZABALBEASCOA, A. (2015).

3 FERNÁNDEZ ALBA, A. (1960).

favor de las necesidades humanas. “En esto radica la esencial diferencia con la teoría funcionalista de su época -señala su compatriota y biógrafo oficial Göran Schildt-, pues mientras ésta se extendía hasta donde a la técnica le permitía, en Aalto la función quedaba delimitada por la necesidad humana”⁴.

Lograr una arquitectura más humana significa, al mismo tiempo, una arquitectura mejor, y un funcionalismo mucho más amplio que el puramente teórico. “La arquitectura no es una ciencia. Sigue siendo el gran proceso sintético de la combinación de miles de funciones humanas definidas”, decía. Karl Fleig, que trabajó durante 25 años en el estudio de Alvar Aalto, agrega que “para llegar a la síntesis total es necesario analizar todo minuciosamente, sus conocimientos y su concepción arquitectónica provienen de la vida misma y de la realidad circundante. No creía en las utopías. Su fe en el futuro provenía del conocimiento del hombre y de sus posibilidades”⁵.

Todo lo cual, como señala Fernández Alba, *“la obra de Aalto se inscribe desde sus primeros intentos en evidenciar los peligros de un falso modernismo o la opresión de una tecnología indeterminista; sus recelos no se centran tanto en desvirtuar la carga estilística y formal del pasado, sino en hacer patente la mentira de los falsos estetas y los demiurgos de la cosmética arquitectónica (...). Su modernidad reside en la capacidad de síntesis entre los diferentes elementos que lleva implícitos la espacialidad contemporánea (...). Aalto supo relegar y supeditar la función estética de la arquitectura al valor significante de la materia, su código interpretativo, lo mismo que sus edificios, se manifiestan como una obra abierta, expresan el sentido de la vida y estimulan el espacio como un lugar donde habitar”*⁶.

A lo largo de toda su obra, Aalto -que huía del bloque de viviendas anónimo e industrial-conservó voluntad de renovación, espontaneidad y libertad que dieron a sus diseños un toque personal, original y característico. Su preocupación principal fue siempre la concepción de una unidad armónica, funcional y estética; sin embargo, la necesidad de funcionalismo tan característica de la vida moderna, no se manifiesta en el arquitecto finlandés con un racionalismo frío, impersonal y geométrico, sino a través de líneas suaves y ondulantes, en el empleo de aluminio, cobre y maderas de ricas y diversas texturas y tonalidades, en fachadas articuladas, en muros recubiertos que atenúan la severidad de líneas y ángulos en la búsqueda de fuentes de luz, accesorios y mobiliario que humanizan, dan calidez y amabilidad al ambiente.

Las apelaciones de Aalto a la naturaleza y su idealización parecen más propias del siglo XIX. El arquitecto se refiere a lo orgánico y lo natural en oposición a lo mecánico. Un ejemplo de esta línea de pensamiento, tomado de sus conferencias en el encuentro de la Sociedad Sueca de Diseño Industrial en Estocolmo (1935), defiende “un concepto extendido de racionalismo”, critica los diseños formalistas para la iluminación y el mobiliario, alaba el gusto japonés y apela a la variedad biológica de la naturaleza.

4 SCHILDT, Göran (1996).

5 FLEIG, Karl (1989).

6 FERNÁNDEZ ALBA, A. (1982).

En Jyväskylä, ciudad situada en la orilla norte del lago Päijänne y en la que vivió entre 1923 y 1927, Aalto se sintió seducido por el funcionalismo, afirmándose después en una tendencia calificada, con frecuencia, de orgánica, como inicialmente la había conceptualizado el arquitecto y profesor italiano Bruno Zevi. Sin embargo, su verdadera originalidad está en la superación del conflicto -muy presente en la arquitectura finlandesa- entre racionalismo y romanticismo, términos de los que explota y extrae en sus obras la dualidad y la complementariedad.

Durante su estancia en Jyväskylä, Aalto escribió más de lo que construyó. La mayor parte de los 83 proyectos que realizó durante casi cuatro años no pasaron del papel⁷. Los temas de sus reseñas de entonces se volverían verdaderos hilos conductores de sus escritos posteriores. Aprovechó su estadía en aquella ciudad, en la que había estudiado de niño, para hablarle a los alumnos de la importancia de una educación humanista, “de la necesidad de ir más allá de uno mismo y de la posibilidad de mirar hacia atrás para rescatar nuevas ideas. Eso había hecho él”⁸.

Aalto era, pues, un idealista guiado por el deseo de lograr mejores condiciones de habitabilidad y de vida para la sociedad. En sus proyectos arquitectónicos siempre tuvo en cuenta las particularidades del terreno y el paisaje, la función social que deberían cumplir sus construcciones así como las necesidades económicas, técnicas y humanas de los que iban a trabajar, a vivir o utilizar cualquiera de sus diseños. De ahí que cada una de sus obras constituye un todo armónico, un organismo dinámico dentro del cual supo crear un espacio funcional y estético.

Para ello despojó a la arquitectura de las frías e impersonales formas geométricas que la caracterizaban, para enriquecerla y suavizarla con nuevos materiales de construcción -caso de la madera tradicional de su país- y con líneas más flexibles y rítmicas. Así lo apreciamos en la famosa cita que expresa Frank Lloyd Wright, que no se prodigaba precisamente en elogios, cuando dice que “Aalto es un genio”.

La arquitectura debe tener encanto. Es un factor de belleza en la sociedad. Pero la belleza real no es una concepción de la forma que puede ser enseñada, es el resultado de la armonía entre varios factores intrínsecos en lo mínimo descuidando lo social.

Aalto se abrió al Art Nouveau europeo por medio de Usko Nyström (1861-1925), uno de sus profesores, junto a Armas Eliel Lindgren (1874-1929), en la Universidad Politécnica de Helsinki, de la que se licenció en 1921 cuando todavía imperaba el nacionalismo romántico -año en el que Eliel Saarinen decide irse a vivir y trabajar en EE.UU.-, así como el racionalismo del arquitecto austriaco Otto Koloman Wagner (1841-1918) y del archi-

⁷ Entre sus primeros trabajos figura la casa que realizó para sus padres en el pueblo de Alajärvi y varias lápidas funerarias. Tras su salida en 1921 de la Universidad de Helsinki, se familiariza con temáticas de construcciones provisionales, en las que proyecta e instala varias exposiciones en Finlandia, lo que tendría consecuencias notables una década después. Es la época en la que Mies van der Rohe trabaja en Alemania en los primeros estudios del edificio para oficinas en el más puro y poético racionalismo.

⁸ ZABALBEASCOA, a (2015).

tecto belga Henry van de Velde (1863-1957) y, especialmente, del arquitecto finlandés Sigurd Frosterus (1876-1956), en cuyo estudio trabajó recién graduado.

El clasicismo del arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund (1885-1940), a quien Alvar Aalto siempre reconoció su admiración aunque no consiguió trabajar en su despacho, y de las construcciones vernáculas en madera, habrían de inspirarle todavía más. Su práctica se liberó de la simetría en Jyväskylä con la Casa de los Obreros (1924) y la villa pareada Lauren (1925), y se relacionó después con la obra del arquitecto austriaco Adolf Loos (1870-1933) en la Cooperativa Agrícola del Suroeste en Turku (1926-1928). Aalto irrumpió con firmeza en el escenario del Estilo Internacional con el proyecto del periódico *Turun Sanomat* (Turku, 1928), de influencia constructivista de edificios asimétricos, ángulos rectos y volúmenes articulados, célebre por las columnas afiladas que sostienen el techo de la sala de rotativa⁹. Se trata de la primera obra de Aalto conocida fuera de Finlandia cuando el arquitecto acaba de cumplir 30 años y se convierte en todo un referente que habría de mantenerse en el futuro.

Instalado en la antigua capital del país después de ganar este concurso, Aalto se unió a su paisano y colega Erik Bryggman (1891-1955) para realizar algunos proyectos en una época de escasos recursos económicos, como la exposición del séptimo centenario de la ciudad de Turku (1929), que se convirtió en el primer manifiesto consciente del funcionalismo en Finlandia¹⁰. La exposición, en la que participaron el Ayuntamiento de la ciudad y la cooperativa de ferias Suomen, se situó en Sappalinnanmäki, un parque próximo al centro de la ciudad, aunque algunos sectores se prolongaron mediante un puente temporal que cruzaba Neitsypolu hasta el recinto ferial Urheilupuisto, situado en la periferia, en la que se dispusieron varios pórticos como accesos a los pabellones en algunos enclaves esenciales de la histórica ciudad¹¹.

El período que siguió al clasicismo le abrió las puertas de un restrictivo grupo de maestros, por su correcta utilización de los términos compositivos del CIAM en Viipuri y Paimio, donde se acerca sorprendentemente a los postulados Existenzminimum del

9 Esta obra destaca porque representa un punto de inflexión en lo que se había construido hasta entonces en Finlandia y en la trayectoria del propio arquitecto. Destacan dos elementos pioneros en enero de 1929: la estructura de hormigón armado permite apreciar su naturaleza tectónica, en la que resuelve los capiteles de las columnas en la sala de rotativa de forma asimétrica orgánica, mientras que el techo plano está perforado por unos lucernarios cónicos -recurso que Aalto repetiría en proyectos posteriores, como la biblioteca de Viipuri-, siendo la primera vez que se ensayó con cúpulas de vidrio de grandes dimensiones, situadas sobre conos de hormigón. El edificio estaba terminado en abril de 1930 y debido a la destrucción sufrida durante la II Guerra Mundial, sería reconstruido con una profunda reforma que alteró gravemente la fachada y los espacios interiores, aunque la escalera principal permanece intacta.

10 Un año antes, en el transcurso de un viaje a Alemania, Aalto había visitado el Weissenhof Siedlung -la cuna del Movimiento Moderno- en Stuttgart, el área de viviendas en Frankfurt del Meno o Nuevo Frankfurt del urbanista y arquitecto Ernst May (1886-1970), que crearía un programa de viviendas entre 1925 y 1930 divididas en diferentes urbanizaciones situadas en un anillo concéntrico que envolvía la ciudad con un gran cinturón verde que separaba lo antiguo de lo nuevo; y la Escuela de la Bauhaus en Dessau, donde conoció a Walter Gropius. A partir de entonces, el trabajo de Aalto evolucionaría del clasicismo italiano al funcionalismo, como se pone de manifiesto en la exposición de Turku.

11 Las crónicas de la época estiman en algo más de 181.000 visitantes de la exposición conmemorativa, en la que Bryggman diseñó las estructuras y Aalto los soportes y los espacios publicitarios.



Sanatorio de Paimio - Leon Liao

Congreso celebrado en octubre de 1929 en Frankfurt¹². Sin embargo, este acercamiento duraría poco tiempo. Aalto llevaría a cabo un programa de viviendas prefabricadas y construidas en masa, mayor que el realizado por otros arquitectos que presumían de ese ideal, a los que criticaba la uniformidad y la potencial alineación de la repetición mecánica. Giedion resalta que si Aalto hubiese vivido en cualquier otro país de los llamados democráticos, no hubiese obtenido jamás en 1929 un primer premio como el del sanatorio de Paimio, pues “le hubieran cortado las alas antes de lanzarse a volar”.

En junio de 1931 recibió en su país la visita del profesor y teórico del arte húngaro, además de fotógrafo y pintor, László Moholy-Nagy (1895-1946), cuya influencia se apreció con cierta prontitud. Ambos se habían conocido en 1929 en el congreso del CIAM conducido por Le Corbusier y Giedion, en el que se perfilaban los planteamientos para el urbanismo moderno, donde se impone en la arquitectura una nueva mirada sobre el espacio y la vida. Es probable que discutieran acerca del diseño, pues en 1930, Moholy-Nagy había publicado el manifiesto *Nueva visión*, en el que desarrolló la teoría de su curso en la Bauhaus. Las influencias de éste, los viajes por Europa y la deshumanización que apreciaba en el uso de los tubos de acero, hizo que Aalto desarrollase un profundo estudio del material y de la estructura interna, explorando de ese modo nuevos criterios de creatividad¹³.

Aalto se había mostrado menos interesado por los puristas que por los modernos con inclinaciones expresionistas u orgánicas, caso de Johannes Duiker, Hugo Häring, Hans

12 Para más detalles, véase el estudio de Cortés, J.A. (2003).

13 Para más detalles sobre la relación entre Moholy-Nagy y Alvar Aalto, véase CHARITONIDOU, M.(2020).A

Scharoun o Frank Lloyd Wright. En la vecina Suecia, tan influyente como Rusia en Finlandia, las ideas del Movimiento Moderno se expanden de la mano de los funcionalistas Sven Gottfrid Markelius, Uno Anhrén y Paul Gunnar Hedqvist. Dos obras del mismo periodo revelan sus particularidades en la trayectoria de Alvar Aalto.

El proyecto de la biblioteca de Viipuri (1927-1935, Vyborg, hoy en Rusia y restaurada)¹⁴ es una transposición directa de la realizada por Asplund en Estocolmo (1920-1928), evolucionada hacia una volumetría de estilo Bauhaus, aunque en su espacio interior manifiesta una concepción orgánica asociada al tratamiento de la luz y al empleo de un falso techo ondulado en lamas de madera. Desde que el arquitecto ganó el concurso en 1927 hasta que concluyó la versión final en 1933, sus esquemas evolucionaron desde el funcionalismo hacia una arquitectura orgánica.

La importancia del tratamiento de la luz es otra constante de su obra. Aalto estudió meticulosamente los ángulos de incidencia y reflexión de los rayos en los techos ondulados y claraboyas de sus bibliotecas, de manera que evitara la fatiga ocular. La lectura, como cualquier otra actividad humana habitual, puede parecer un problema sin importancia, pero para un arquitecto requiere de un análisis metódico y una solución espacial y constructiva adecuada.

El sanatorio de tuberculosos de Paimio es una de las primeras obras de Aalto que responde a los principios básicos del racionalismo y que más adelante se conocerá como Estilo Internacional. El arquitecto había ganado el concurso convocado en 1928 por 48 municipios y cuatro ciudades para el proyecto de este centro, entonces el más importante en su género, que se edificó en medio del bosque a partir de una planta en forma de H deformada. Aalto aplica su afección de tres años en que ha vivido como paciente los estragos de una arquitectura que no tenía en cuenta a las personas. El ala reservada para las habitaciones de los enfermos, para la cual también diseñó el mobiliario¹⁵ y accesorios y previó el sol que debían tomar, hasta su tranquilidad y entretenimiento,

¹⁴ Situada en las proximidades de la catedral neogótica de Viipuri, la biblioteca quedó abandonada en el transcurso de la guerra y el mundo occidental perdió la noción de su existencia durante varias décadas, de ahí que se presumiera destruida. Por ello, los arquitectos estudiaban el proyecto a Alvar Aalto solo en dibujos y en fotografías en blanco y negro previas a la contienda, desconociendo su estado o existencia y, en este caso, cuál sería su destino, de ahí que, como escribe David Langdon, "su transformación de icono moderno a reliquia desierta y posteriormente a clásico arquitectónico es una historia de intriga política, guerra y perseverancia donde unos pocos dedicados salvaron al edificio de la ruina". Contra todo pronóstico, el edificio sobrevivió aunque dañado y a finales de la década de los años cincuenta se produjo una primera renovación por parte de arquitectos soviéticos, ajenos a los planos originales de Aalto. La década de los ochenta, con la política de apertura que propició Gorbachov, el mundo occidental volvió a tener noticias de la existencia de la biblioteca después de casi cincuenta años de oscuridad, aunque estaba en un estado lamentable. En 2002 figuraba incluida en la lista de los 100 sitios más amenazados por parte del World Monuments Watch. Sin embargo, el mutuo interés por el edificio se convirtió en un punto de cooperación mutua entre Rusia y Finlandia, de modo que en 2010, en tiempos de la presidenta Tarja Halonen y del primer ministro Putin, se acordó la financiación conjunta para su restauración completa, tanto en su exterior como interior siguiendo los planos de Aalto. En 2014 recibió el World Monuments Fund / Knoll Modernism Prize, entregado al Comité Finlandés para la restauración de la Biblioteca de Viipuri, lo que provocó un notorio interés informativo a nivel mundial.

¹⁵ El sillón Paimio (1932) fue diseñado como mobiliario para el sanatorio, de modo que resultara cómodo y ayudara a la respiración de los pacientes. Su forma curva se consigue con la modulación de una sola lamina de abedul. La estructura de la silla está formada por dos brazos y dos finas hojas de madera donde se apoya el asiento.

es considerada muy pronto por los críticos como una de las mejores realizaciones del Movimiento Moderno, hasta el extremo de que noventa años después sigue siendo uno de los ejemplos mejor logrados de asistencia clínica¹⁶. Aunque en el futuro Aalto se presentó en varias ocasiones a más concursos para hospitales, no consiguió hacer ninguno otro después de Paimio.

En 1933, Aalto se estableció en Helsinki y durante la década siguiente se le empezó a reconocer como a uno de los más importantes arquitectos europeos. Por entonces se había convertido en el único representante de la “segunda generación” de los grandes maestros, es decir, figuraba en la “sagrada lista” -en el decir de Antón Capitel- junto a nombres como Le Corbusier, Wright, Gropius y Mies van der Rohe.

En agosto de 1936 finalizó la construcción de su casa estudio en la capital finlandesa, pionera en el ámbito nórdico y que había sido diseñada conjuntamente entre Alvar y Aino Aalto¹⁷. Desde 1934 ambos trabajaban en la creación de su vivienda y oficina situada en el barrio Munkkiniemi, al noroeste de Helsinki, que se convirtió en un gran taller donde experimentaban materiales y aplicaban las innovaciones técnicas. Al final, mientras definían el estilo que tanto habría de caracterizarles, articularon una combinación perfecta entre la arquitectura vernácula y los estilos moderno y funcionalista. Esta casa es la primera construcción que Aalto realizó en Helsinki y “llegó a convertirse en una especie de tarjeta de visita”¹⁸, donde pone en valor sus ideales referidos a los fundamentos de la sociedad del bienestar nórdica.

Entre sus principales obras de trascendencia internacional antes de la II Guerra Mundial, destaca el Pabellón Finlandés para la Exposición Internacional de París (1937), convocado mediante concurso en 1935¹⁹ y donde conoce a Picasso, Brancusi y Calder, de quien le atrae la luz, el volumen y el movimiento de sus obras. Aalto inició una investigación a escala humana sobre el tema de la construcción tradicional con patio, empleando la madera de forma muy inventiva para sugerir el bosque. Aquí, como sucediera en otros edificios, la curva sinuosa reflejo del arte anónimo de los maestros carpinteros de origen lejano transcribe la peculiar topografía de su país. Situando su proyecto en resonancia armoniosa con la naturaleza finlandesa, Aalto aspira a representarla y se convierte en intérprete de una identidad colectiva, vocación que volvería a asumir en la serie de ocho proyectos de pabellones de exposición, algunos monumentos conmemorativos y varios edificios públicos con marcada carga simbólica, como las iglesias y los edificios culturales o institucionales, terreno en el que destacó notoriamente a partir de la primera mitad de la década de los años cincuenta.

16 Para más detalles, véase CAPITEL, A. (1999).

17 En la actualidad la casa es el Museo de la Fundación Alvar Aalto y goza de la Ley de Protección de Edificios de Finlandia. En el diseño de esta casa, Aalto introdujo un estilo armonioso con materiales sencillos, que genera un ambiente acogedor y funcional.

18 LAHTI, L. (2009).

19 Lo curioso del caso es que Alvar Aalto participó con dos proyectos y Aino con uno y así como Alvar ganó los dos primeros premios, su mujer ganó el tercero. Se daba la circunstancia, además, de que el pabellón ya estaba construido, por lo que solo disponía de un espacio interior limitado y estrecho.



Pabellón Finlandés de la
Exposición General de Nueva
York ,1939 - Fundación AA

Dos años después llegó el concurso para el Pabellón Finlandés de la Exposición General de Nueva York (abril-octubre de 1939 y mayo-octubre de 1940), que resolvió en cuatro plantas y 16 metros de altura dentro de un gran cubo blanco con una disposición arquitectónica muy libre y paneles ondulados a modo de “pared de la aurora boreal” e inclinados, “uno de los espacios experimentales más atractivos y espectaculares de la arquitectura moderna”²⁰, donde comienza a distanciarse claramente de sus coetáneos, forzando un cúmulo de situaciones heterodoxas que le alejan de los cánones funcionalistas.

*Una exposición debe ser lo que ha sido desde su origen: un bazar donde se expongan indiferentemente todo tipo de objetos heteróclitos, tanto si se trata de peces como de telas o quesos. Por ello he buscado la mayor concentración posible, un lugar repleto de mercancías yuxtapuestas, superpuestas, productos industriales y vituallas alejados tan solo unos de otros por algunos centímetros. No era una tarea fácil reunir estos elementos y formar un conjunto armonioso*²¹.

Entre 1937 y 1938 realizó el proyecto de la mítica Villa Mairea, convertida en arquetipo de modernidad terminada en 1939. Una casa veraniega construida por encargo del industrial y mecenas Harry Gullichsen y su mujer Maire Ahlström, dos personas “pro-

20 CAPITEL, a (1999), p. 65. El pabellón mostraba el país, la población, el trabajo y los productos y se proyectaba la película *Suomi Colling (La llamada de Finlandia)*, de Heikki Aho y Björn Soldan.

21 FLEIG, K. (1989), p. 74.



Villa Mairea - Ninaraas

gresistas y partidarios de avanzadas utopías sociales²² pese a su condición de millonarios. Situada en Noormarkku, en un bosque de pinos de verde uniforme y en la cima de una colina²³ cerca de la ciudad de Pori, destaca como una de las obras que mejor definen la etapa aaltiana de finales de la década de los años treinta, donde “ha alcanzado un resultado raro, la sensación de un ininterrumpido fluir del espacio a través de toda la casa que no abandona nunca y, sin embargo, la impresión de intimidad queda siempre a salvo²⁴”.

Fruto de una modernidad tan madura como personal, Villa Mairea combina un exquisito y deslumbrante vínculo conceptual entre la tradición constructivista racional y el legado nacional-romántico, con inequívocas referencias al bosque y los lagos de Finlandia y a la tradición japonesa. Símbolo de los principios del arquitecto y de su pasión por la naturaleza y los paisajes finlandeses, en esta edificación consigue, además, una sensación de lujo hasta entonces nunca lograda. Como ocurriera desde los tiempos de Viipuri y Paimio, todo el mobiliario de este “espacio articulado de modo fluido e ininterrumpido”, como decía Giedion, fue diseñado por el autor en colaboración con su primera esposa, Aino Marsio (1894-1949), también arquitecto²⁵.

22 CAPITEL, a (1999), p. 94.

23 De Frank Lloyd Wright, Aalto aprendió que la casa no debe estar “sobre la colina, sino ser parte de la colina”.

24 FERNÁNDEZ ALBA, A. (1982), p. 24.

25 “Una diseñadora y arquitecta tras un icono” define José M. Sieira el papel de Aino Aalto desde que contrajo matrimonio con Alvar Aalto. Forma parte de una primera generación de mujeres que luchó por encontrar un hueco dentro de la industria. Aino nació el 25 de enero de 1894 en Helsinki, donde en 1920 se graduó en el Instituto de Tecnología y comienza su carrera profesional trabajando en el despacho del arquitecto Oiva Kallio. En 1924, seis meses después de su incorporación al despacho de Alvar Aalto, contrajeron matrimonio, de cuya unión nacieron sus dos hijos: Johanna ‘Hanni’ Alanen (1925) y Hamilkar (1928). La Parroquia Pöytyä y su casa de verano Villa Flora (1926) en Alajärvi figuran entre sus primeros trabajos. En 1930 se celebró el Minimun Apartment Exhibition de Helsinki, en el que los Aalto diseñaron un apartamento moderno acorde a la transformación social y el papel de la mujer en la sociedad, en el que Aino presentó la cocina mínima, que consistía en una cocina empotrada que ahorra espacio, tiempo y tiene fácil limpieza, por lo que está considerada la primera de tipo moderno e influida en gran medida por la cocina Frankfurt que había diseñado Margarete Schütte-Lihotzky en 1926. Aino Aalto coparticipó en algunos proyectos notables, como el Sanatorio Paimio (1933), el Restaurante Savoy de Helsinki (1937) y Villa Mairea (1937), en el que aportó el diseño de interiores y mobiliario. Como

Recién casados en 1924 viajaron a Italia y a partir de entonces la influencia italianizante se convertirá en uno de los elementos claves de su trabajo, donde el Renacimiento incide en los proyectos de las iglesias de Jämsä y Muurame, eslabón del mucho tiempo dedicado a las construcciones espirituales dentro y fuera de Finlandia. Aalto viaja a Francia y Holanda interesado en las obras de Le Corbusier, J.J.P. Oud, Willem M. Dudok y André Lucart. En 1929 conoce a Sigfried Giedion, con quien se verá con frecuencia en Zurich y se relaciona con Gropius, Mohóly-Nagy y Fernand Léger. Incluso se interesa por el cine y en 1934 funda *Projektio*, la primera asociación cinematográfica finlandesa.

En 1938, durante la celebración de la Conferencia Nórdica de la Construcción, en Oslo, Aalto habló de la influencia de los materiales y la construcción en la arquitectura. Partiendo de la dependencia inexorable entre los primeros materiales de construcción, troncos, piedras y pieles y los métodos constructivos, comienza a plantear la creación de los nuevos materiales, desde la necesidad de la propia arquitectura, a partir de lo que él denomina “las variaciones naturales sobre el tema” como método de evolución.

Aalto mantuvo durante toda su carrera el contacto con los métodos industriales. Proyectó la central hidroeléctrica de Merikoski (1943) en Oulu, la central hidroeléctrica Lieksankoski (1960-1963) y la central térmica de la Escuela Politécnica de Otaniemi (1962-1963), “un ejemplo muy característico del sentido orgánico que tiene Alvar Aalto para inscribir los edificios en el paisaje”²⁶ en colaboración con su discípulo Heiki Siren y, entre 1936 y 1954, fábricas con viviendas obreras y equipamientos sociales para las grandes sociedades del papel y la madera: Sunila (Kotka, 1936-1939), en el sur de Finlandia; aserradero de Varhaus (1945-1946), perteneciente a uno de los grupos industriales más importantes del país y Enso-Gutzeit (1959-1962), el más importante consorcio de celulosa y papel de Finlandia, situado en el frente marítimo del puerto viejo de Helsinki.

A la cabeza de esta última empresa, Harry y Maire Gullichsen se interesaron por los primeros muebles diseñados por Aalto, salidos del concurso de sillas Thonet (Viena, 1929) y los que había proyectado para Paimio y Viipuri. La señora Gullichsen, Alvar y Aino Aalto y el historiador de arte Nils-Gustav Hahl fundaron en 1935 la sociedad Artek (Art-Technology), encargada de producir las creaciones de Aino Aalto y su distribución internacional, que se extendieron después a lámparas y vidrio prensado cuya producción resultaba barata. Artek se convirtió en la mejor contribución de Finlandia al diseño nórdico, en el que caben sillas, sillones, mesas, taburetes, jarrones y lámparas, por citar solo algunos ejemplos. Artek evidenció pronto no solo el encanto de sus diseños, sino una marca de muebles elegantes y modernos, modestos, aptos para la producción en masa y el abastecimiento a gran escala de las sociedades socialdemócratas, pues en sus primeros años eran bastante asequibles.

diseñadora, en solitario, su trabajo más conocido en la serie de cristal Bölgablick (1932) para la firma Iittala, con el que conseguiría Medalla de Oro en la VI Trienal de Milán. A raíz de la creación de Artek (1935), Aino asumió la dirección creativa y a partir de 1941 como directora general de la empresa hasta su fallecimiento en edad temprana.

²⁶ FERNÁNDEZ ALBA, A (1982), p. 25.

El trabajo de Alvar Aalto fue aclamado tempranamente en Estados Unidos, cuando el Museo de Arte Moderno (MOMA) organizó en 1938 una gran muestra retrospectiva sobre su obra en arquitectura y mobiliario. Junto a Fernand Léger, pronunció una conferencia en la Universidad de Yale que se convirtió en un gran éxito, pese a su deficiente interpretación del inglés. En 1939 se inauguró el Pabellón Finlandés de la Feria Mundial de Nueva York, al que ya nos hemos referido y para entonces Alvar y Aino Aalto viajaron por segunda vez a EE.UU., acompañados en esta ocasión por Maire y Harry Gullichsen, para quienes acababa de construir Villa Mairea.

Fruto del éxito que había alcanzado con su obra precedente, entonces se le abrieron las puertas para sus estancias siguientes durante la II Guerra Mundial y la inmediata posguerra. En 1940 volvió a EE.UU. con su familia como profesor invitado por el Massachusetts Institute of Technology (MIT). En Chicago coincidió con Mies van der Rohe, Walter Gropius y otro grupo de arquitectos alemanes que habían emigrado forzados por las circunstancias, así como Fernando Léger y los escultores Jean Arps -de quien le interesan los relieves orgánicos- y Constantin Brancusi, de modo que el país de las oportunidades recibe a los valores más genuinos e innovadores de la arquitectura europea.

A finales de 1945, Aalto sería invitado por el decano de la Universidad de Cambridge para que impartiera clases de arquitectura. Visita a Wright en Milwaukee y en ese contexto recibió en 1946 el encargo de una nueva residencia de estudiantes, lo que daría origen a Baker House (1947), en colaboración con el estudio de arquitectura Parrey, Shaw & Nepburn. Una sorprendente residencia cuya planta serpentea junto al río Charles²⁷ y que sería inaugurada en junio de 1949.

Después de la publicación en 1940 de un trabajo sobre *La ciudad experimental*, en 1944 publicó el artículo titulado *El huevo del pez y el salmón*, en respuesta a una encuesta realizada por la revista *Domus*, dirigida por el arquitecto Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), en el que, entre otros aspectos, dice:

[...] la arquitectura y sus partes y detalles, son una especie de biología y su nacimiento tiene lugar en circunstancias muy complicadas. Uno puede comparar la arquitectura con un salmón adulto. No nace adulto, tampoco nace en el mar, donde vive, sino muy lejos, allí donde los ríos se estrechan dividiéndose en torrentes y manantiales, debajo de las primeras gotas de agua de los glaciares ... agua de los glaciares ... tan lejos de su entorno normal como lo están la vida espiritual del hombre y los instintos de éste con su trabajo cotidiano. Y tal como el desarrollo del huevo del salmón hasta convertirse en organismo adulto requiere tiempo, también lo requiere todo aquello que se desarrolla y cristaliza en nuestro mundo de pensamientos. La arquitectura necesita este tiempo en un grado incluso mayor que el de cualquier otra obra creativa²⁸.

27 Los detalles en LATHI, L. (2009), pp. 51-53. El edificio resulta alabeado para que la vista sobre la calle no sea directa, con lo cual ninguna de las piezas se proyecta directamente sobre la avenida y el tráfico. La disposición de la escalera resulta peculiar. Un cuerpo del edificio permite controlar el conjunto desde un punto central.

28 Una copia del artículo, traducido al español, está disponible en: *Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid* (COAM), nº 13, pp. 13-15, 1960.

Aalto regresó a Finlandia en 1948 para dirigir la Oficina de Reconstrucción de su país, después de la devastación producida por la II Guerra Mundial. Durante estos años había trabajado en varios planes urbanísticos en un intento de evitar la despoblación del medio rural y la emigración hacia las ciudades, como el plan regional para el valle del río Kokemäki, el centro urbano de Oulu -donde los rápidos de la desembocadura del río debían utilizarse como fuerza motriz y proyecta el conjunto como un tema veneciano-, el plan de reconstrucción de Rovaniemi, capital de la Laponia finlandesa totalmente destruida, en colaboración con su paisano Yrjö Lindegren (1900-1952), donde predomina el hexágono como célula de crecimiento y el nuevo centro urbano de Avesta (Suecia), conjuntamente con el arquitecto sueco Albin Stark (1885-1960), así como la fábrica de Enso-Gutzeit en Säynätsälo y el complejo industrial Strömberg. Por entonces, la proyección internacional de Aalto queda patente en esta nueva cita de Giedion, en la que dice textualmente:

Finlandia está con Aalto a donde quiera que va. Le da una fuente de energía interior que fluye en todo su trabajo. Es lo mismo que España representó para Picasso o Irlanda fue para James Joyce.

Producto de la madurez

En 1949 se constata la primera forma definitiva de la segunda fase de su carrera, cuando realiza el proyecto del Ayuntamiento de Säynätsalo, con evocaciones de plaza italianizante circunscrita, espaciados ritmos de las ventanas y contundencia volumétrica y sutil modelación de la obra de ladrillo. Entre 1942 y 1947, Aalto había elaborado un plan de urbanización para la citada ciudad industrial²⁹, que entonces tenía unos tres mil habitantes. En el caso de los planos del Ayuntamiento, además de un edificio meramente administrativo -concluido en 1952 y declarado monumento nacional desde 1994- alberga otros locales, como biblioteca, banco, farmacia, comerciales, viviendas e incluso una sauna. Aalto evita todo tipo de decoración y evoluciona a partir de entonces en el empleo de ladrillo rojo, madera, cobre y otros materiales naturales.³⁰

Para Alvar Aalto, 1949 fue un punto de inflexión importante en su vida, pues el 13 de enero falleció su mujer Aino, con quien pasó sus últimos días “dibujándola moribunda, postrada en la cama por el cáncer”³¹. Su carácter jubiloso se vería seriamente afectado. La muerte de Aino a sus 54 años difuminó su estela durante tres décadas, hasta el fallecimiento del arquitecto, en que los sucesivos estudios y exposiciones realizadas a partir de entonces pusieron de nuevo en valor la trayectoria de esta mujer extraordinaria.

Invitado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, Alvar Aalto viudo viajó a España en noviembre de 1951 para impartir sendas conferencias en Barcelona y en Madrid. Aquella visita tendría una notable influencia entre los arquitectos españoles del momento y con

29 Säynätsalo es una isla situada en el lago Päijäne con grandes diferencias de nivel. Luke FIEDERER considera que “puede parecer casi demasiado monumental para su contexto (...) es un estudio en oposición: los elementos del clasicismo y lo monumental se mezclan con la modernidad y la intimidad para formar un nuevo punto central cohesivo para la comunidad”.

30 Para más detalles, véase: LATHI, L. (2009), pp. 55-57.

31 DÍEZ MARTÍNEZ, D. (2021).

efectos retardados, sobre todo en la década de los sesenta. Es conocida su actitud de negarse a contemplar una arquitectura que le distrajesen de su interés, caso de la Sagrada Familia de Barcelona, El Escorial, la Plaza Mayor de Madrid y el Museo de El Prado, a los que daba la espalda cuando sus anfitriones se esforzaban en complacerle. Parece ser que el único edificio que despertó su interés fue la Facultad de Ciencias Físicas y Químicas de la Ciudad Universitaria de Madrid, proyectada por Miguel de los Santos³².

Su llegada a España se convirtió en el detonante para la creación del Grupo R (que se reconocía en el GATCPAC y el CIAM) y reunía a arquitectos como Antoni de Moragas, Josep Antoni Coderch, Joaquim Gili, Josep María Sostres, Manuel Valls, Oriol Bohigas, Josep Martorell) y para el *Manifiesto de la Alhambra*, que pretendía recuperar las propuestas del Movimiento Moderno. En sus conversaciones, Aalto reconoce algunas influencias españolas, como la de Miró en el techo de la biblioteca de Viipuri que, según él, tenía una forma sinuosa como en uno de sus cuadros.

En 1952 Alvar Aalto contrajo segundas nupcias con Elsa Kaisa Mäkineniemi (1922-1994), también arquitecto y 24 años más joven, que trabajaba en su estudio desde 1949. Elsa cambió su apellido a Aalto y tuvo que aceptar las prioridades de su marido, entre las cuales destaca la creatividad hasta convertirla en su ideal de mujer.

Aalto estaba entonces volcado en la nueva arquitectura de Finlandia, con el país inmerso en el desarrollismo que siguió a la inmediata posguerra. Pero el país, su bello país, se le había quedado corto. La izquierda lo catalogaba de conservador, “un dinosaurio al servicio del capitalismo que había proyectado bancos, fábricas y sedes para las corporaciones más poderosas. Él, que siempre se consideró un creador radical y provocador, se había convertido en un viejo arquitecto con el que los jóvenes finlandeses ya no conectaban. Aquel rechazo agudizó su problema con el alcohol”³³.

En una conferencia celebrada en Viena, en 1955, Aalto definía como tarea obvia del arquitecto, humanizar la naturaleza inerte de los materiales. Su deseo de acercar el hombre a la naturaleza le hacía cuestionar aquellos avances técnicos que no supusieran una mejora real de la calidad de vida. Cuestionaba el uso del aire acondicionado, porque destruía el mejor constituyente del aire, el ozono, al igual que limitaba las lámparas fluorescentes, por su luz intermitente y espectro excesivamente azul. Aalto, sin embargo, superó esa dependencia desde el conocimiento de la propia industria.

En la década de los años cincuenta, Alvar Aalto gozaba de un notorio reconocimiento internacional. Alvar y Elissa viajaron juntos en numerosas ocasiones y compartieron el gran flujo de trabajo. Junto a Jean-Jacques Baruel participaron en el concurso de arquitectura nórdica para el Museo de Arte Danés en Aalborg -Kunsten Museum of Modern Art-, que ganaron en 1958. Debido a problemas financieros, la construcción se retrasó hasta 1966 y concluyó en 1972.

32 Los detalles de la visita de Alvar Aalto en noviembre de 1951 a España podemos verlo en: Carlos de SAN ANTONIO GÓMEZ, C. (2014). Véase, además, LABORDA YNEVA, J. (disponible en coam.org) y DELGADO ORUSCO, E. (213). En ese mismo viaje estuvo en Mallorca y Granada.

33 DÍEZ MARTÍNEZ, D. (2021).

Entre 1952 y 1954 Elissa y Alvar Aalto diseñaron y construyeron su propia casa-oficina en la costa occidental de Muuratsalo. Descubrieron su emplazamiento cuando viajaron a la isla mientras el Ayuntamiento de Säynätsalo estaba en construcción. Además de casa de vacaciones se planteó como un espacio de prueba para experimentos arquitectónicos, tales como materiales cerámicos, tipos de trabas y aparejos, diferentes tamaños de ladrillo y el efecto de superficies.

En 1955 -el mismo año en que fue invitado a diseñar la sección de alojamiento finlandesa de la Exposición Helsingborg en Suecia- el galerista Louis Carré, a quien Aalto había conocido tres años antes en la Bienal de Venecia, le encargó el diseño de su casa en Francia, lo que dará origen a la Maison Carré, situada en Bazoches-sur-Guyonne, cerca de París. Al año siguiente Elissa y Alvar viajaron a Francia para conocer el sitio elegido y Elissa participó activamente en las etapas de diseño y estuvo a cargo del proyecto, pues hablaba francés y viajó varias veces hasta su finalización en 1959, a cuya inauguración acudieron Cocteau, Calder, Braque, Arp, Le Corbusier y Giedion. Además del mobiliario, lámparas y biblioteca, Aalto diseña un jardín descendente en forma de terrazas para la Maison Carré, como si se tratara de un espacio de representación.

En Otaniemi, un brazo de mar en Espoo donde se resume el paisaje finlandés, Aalto ganó en 1949 el concurso para el desarrollo de la Universidad Politécnica de Otaniemi, cuyo edificio principal se construyó entre 1961 y 1964³⁴. En 1955 -cuando estaba todavía claramente influenciado por la cultura universitaria de EE.UU.- proyectó el edificio principal del campus universitario que contemplaba proyecciones y ampliaciones posteriores, en el que un profesor podía desplazarse desde el aula a su casa sin atravesar una sola calzada. Únicamente jardines y paseos rodean los edificios, creando una jerarquización de funciones con las viviendas en las zonas más elevadas. La técnica con espíritu fue su carta de presentación y nunca quiso entrar a valorar lo antiguo o lo moderno³⁵.

De esta época son, entre otros proyectos destacados, el concurso de 1948 para el Instituto de Pensiones de Helsinki (1952-1956), prodigioso ejemplo de su post-racionalismo humanizado con capacidad para acoger a 800 personas y una superficie de 110.000 m². El concurso de 1950 para la Universidad de Pedagogía de Jyväskylä (1953-1956), construida en dos fases y comunicada mediante un camino peatonal que evoluciona con curvas irregulares³⁶ y el centro urbano de Seinäjoki (1963-1965), situado en la región de la Ostrobotnia, cuyo primer concurso para la iglesia y centro parroquial data de 1952 y le seguirían dos concursos en 1958 para el diseño de un nuevo centro urbano -incluidos parques, edificios, fuentes y pavimentos de las aceras, un todo en el que la idea funcio-

34 Señala Capitel que el concurso de 1949 se refería al conjunto de la Universidad, que se desplazaba del casco histórico de Helsinki a la vecina Otaniemi. En los planos y la maqueta de Aalto figura el edificio principal como luego sería construido, encargado en 1955, así como la central térmica (1962-1963), la residencia de estudiantes (1962), la biblioteca (1964) y la torre del agua (1968).

35 Para más detalles, véase: LATHI, L. (2009), pp. 59-61 y CAPITEL, A. (1999), pp. 33-42.

36 Los edificios están agrupados en U alrededor de una explanada. Además del propio campus de pedagogía, dispone de biblioteca, escuela piloto, instalaciones deportivas con piscina cubierta, residencia de estudiantes, club de profesores y salas de asociaciones de estudiantes. Para más detalles, véase: LATHI, L. (2009), pp. 63-64.

nal consiste en separar los automóviles de los peatones- y entre ellos el Ayuntamiento, proyectado en 1960 y levantado entre 1962 y 1965³⁷.

Las obras de arte en cristal, entre los que destaca el jarrón Savoy³⁸, convertido en uno de los iconos del diseño de Finlandia en la primera mitad del siglo XX, fueron elementos relevantes en muchas exposiciones internacionales, especialmente con motivo de una gran muestra celebrada en el año 1957, en la que el Real Instituto de Arquitectos Británicos le concedió la Medalla de Oro.

También en 1957, el rey Faisal de Iraq invitó a varios arquitectos, entre ellos Wright y Aalto, para que construyesen el Museo de Bellas Artes en Bagdad. En el plazo de un año, Aalto tenía los planos disponibles, pero un golpe de Estado en julio de 1958 destronó a Faisal, y el proyecto no se llevó a cabo, como tampoco el proyecto para Shiraz en Irán.

A partir de 1957, en que proyecta la iglesia de Imatra -en 1953 había iniciado los trabajos para la transformación de una zona agrícola en industrial, en dicha comarca, con una población de 65.000 habitantes y había viajado a Brasilia, donde se reunió con Óscar Niemeyer-, su trayectoria se caracteriza por una reflexión a partir de modelos orgánicos, no en el sentido de mimesis biológica, sino de crecimiento, organización y jerarquización de las funciones, fuera de la dictadura del orden estructural. Este periodo, hasta su muerte en 1976, habría de consagrarle como a un genio.

Sibelius dijo alguna vez que si uno pronuncia tres palabras para explicar lo que es la música, al menos dos de ellas son equivocadas. Lo mismo se aplica a mi filosofía de la arquitectura.

Para el Ayuntamiento de Säynätsalo ideó una villa isleña de ladrillo y madera, elevada sobre un pódium, mientras que entre los edificios de Aalto en Helsinki, destacan la Casa de la Cultura encargada en 1952 por el Partido Comunista de Finlandia, situada en el barrio de Alppila, de notoria tradición obrera e inaugurada en 1958. Dispone de 110 habitaciones para despachos y otro cometidos y un auditorio para 1.500 personas.

Aalto proyecta que sus viviendas compartan la naturaleza y los espacios abiertos, por lo que diseña terrazas, jardines y exteriores que hacen más agradable la vida en el entorno. Es el caso de la torre residencial de 22 plantas Neue Vahr, en Bremen (Alemania), proyectada en 1958 y construida entre 1959 y 1962, en la que Aalto diseña una sala comunitaria en cada planta y en lo más alto del edificio un club social y una terraza cubierta.

Sin embargo, el más impresionante proyecto es el Palacio Finlandia, encargado en 1962 -año en el que Alvar Aalto visita la URSS y se reúne en Moscú con A. Sajavov, V. Boutousov e I. Yaralov- por la ciudad de Helsinki, del que en 1967 eran visibles las líneas

37 Véase: LATHI, L. (2009), pp. 67-68. El concurso de la iglesia data de 1952 y se construyó entre 1958 y 1960; el concurso del centro parroquial de 1959, el proyecto de la biblioteca de 1963 y sería construida entre 1964 y 1965; el presbiterio, proyectado en 1963, tomó forma entre 1964 y 1966 y el teatro se proyectó entre 1968 y 1969.

38 Véase: LATHI, L. (2009), p. 35.



Biblioteca de Viipuri - Nilaraas

maestras de la versión final, aunque hubo algunos cambios posteriores que afectaron a la estructura de la fachada y a la sala de música de cámara, con capacidad para 350 espectadores, mientras que la sala grande acoge a 1.750 espectadores. Aunque la entrada principal se encuentra frente al parque, destaca sobremanera la fachada hacia el lago Töölö. En este proyecto, Aalto modificó algunas ideas básicas de la Ópera de Essen -cuyas obras comenzaron con notable retraso en 1987- y el solemne edificio se inauguró en 1971 y en 1975 se terminó el ala de congresos³⁹.

A la madera y al cobre se añade, en los años cincuenta, su predilección por el ladrillo rojo, mientras que los edificios blancos son más frecuentes a partir del decenio siguiente. Sus fachadas reciben revestimientos estriados verticalmente, acanalados, con baldosas y enrejados de madera. La luz horizontal nórdica, filtrada por estas pantallas, captada por la ejecución de secciones muy elaboradas (iglesia de Vuoksenniska, 1955-1958), es primordial en Aalto.

Desde la biblioteca de Viipuri, el arquitecto privilegia la luz cenital, que asocia frecuentemente a un vacío central derivado del modelo del atrio (Casa Väinö, 1926). Sucede también en el caso del hall de la Universidad de Jyväskylä (1950-1957) y en otros cinco edificios en Helsinki: la Caja de Pensiones Nacional (1948-1957), oficinas Rautatalo (1951-1958), sede de Enso-Gutzeit (1959-1962), Librería Académica (1961-1969) y Compañía Urbana de Electricidad (1965-1975).

La centralidad se encuentra en los patios interiores y en las plazas, nunca completamente cerradas, de cada tipo de edificio: viviendas (Villa Mairela, 1937-1938; casa de verano de Aalto en Muuratsalo, 1953 y estudio en Munkkiniemi, 1953-1955) y edificios públicos (Caja de Pensiones Nacional, 1948; Ayuntamiento de Säynätsälö, 1949-1952), plan de ordenación de universidad (Jyväskylä, 1953) o del centro urbano (Seinäjoki, 1956). El patio, a la vez interior y entreabierto a la naturaleza, tanto en Säynätsälö como

³⁹ Para más detalles, véase: LATHI, L. (2009), p. 91.

en su estudio y en su casa de verano, donde aparece con una versión más mediterránea, traduce la concepción de este concepto. Etapa en la que la arquitectura nórdica ha incorporado nuevos valores jóvenes, varios de ellos -Siren, Petilä y John Utzon- formados bajo la dirección de Aalto.

Estos criterios se expresan, por otra parte, en la planta y la sección de numerosos edificios con vocación cultural, resaltando la parte pública por formas libres más bien curvas y radiantes, mientras que la administración y los servicios están encuadrados en la ortogonalidad: Casa de la Cultura en Helsinki (1955-1958), centro cultural en Wolfsburg (Alemania, 1958-1963), bibliotecas en Seinäjoki (1963-1965), Rovaniemi (1963-1968) y Mount Angel (Oregon, 1965-1970). Estas formas están encajadas en un zócalo horizontal de masa prominente en el anfiteatro de la Universidad Tecnológica de Otaniemi (1949-1964) y en el Palacio de Congresos Finlandia (1962-1976).

En 1966, Alvar y Elissa Aalto, junto a Leonardo Mosso, trabajaron en la planificación de un distrito suburbano para once mil habitantes cerca de Pavía. Aunque el proyecto continuó hasta 1968, no llegó a construirse. En 1966 también firmó los planos del Centro Cultural de Siena, construido en medio de una fortaleza barroca, lo que -como apunta Higinio Polo- recuerda el mismo procedimiento de Mikhail Vasilievich Posojin (1910-1989) para el Palacio de Congresos en el corazón del Kremlin, aunque en este caso posee mayores dimensiones.

Así como la figura del arquitecto es muy conocida dentro y fuera de Finlandia, Alvar Aalto como persona lo es menos. Quien ha realizado una aproximación fiable a su este aspecto de su vida ha sido la directora de cine finlandesa Virpi Suutari, que en 2020 presentó el documental *Aalto*. En 103 minutos recrea el entorno de algunas de las obras maestras del genial arquitecto durante sus cincuenta años de ejercicio profesional -en que elaboró casi quinientos proyectos, de los que trescientos tomaron forma en Europa y EE.UU. y el resto quedaron en sus archivos- y pone acento especial en la figura de su primera esposa, Aino Aalto, arquitecto y diseñadora, ejemplo de mujer contemporánea por excelencia.

Coinciden los especialistas en que sin la figura de Aino, sin su inmenso poder creativo, la figura de Alvar Aalto no habría alcanzado las cotas de popularidad conocidas durante sus años de matrimonio. Ambos mantenían una relación profesional simbiótica, sustentada, por parte de Alvar, en una sincera admiración hacia su mujer y de mutuo respeto a sus ideas, “uno de los casos singulares -apunta Fernández Alba- en que el lado afectivo, ese cauce perseverante y reposado que significa la mujer en la vida del hombre, sale al primer plano no como un gesto de caballerosidad, sino como una profunda relación integradora entre cualidades humanas contratadas”⁴⁰.

“Equidistante por conveniencia, Alvar Aalto no se situaba en ningún flanco, ni político ni religioso. Estaba al lado de todo el mundo y de nadie al mismo tiempo”, escribe el arquitecto Daniel Díez Martínez, quien refiere cómo el diseño de sus muebles cautivó a Laurence Rockefeller, su primer mecenas en EE.UU. y sus charlas en la Alemania nazi

40 FERNÁNDEZ ALBA, A (1982), p. 23.

como oficial de relaciones públicas del ejército finés citando pasajes del *Mein Kampf*, del que decía había leído durante su estancia en un hotel de EE.UU. En 1943, junto a Arno Breker, Aarne Ervi, Esko Sukonen y Jussi Paatela, estaba en Berlín invitado por Albert Speer, en una visita justificada porque Finlandia era aliada de Alemania, del mismo modo que en la primavera de aquel año también viajaron artistas franceses como Maurice de Vlaminck, André Derain, Cornelis van Dongen y Charles Despiau⁴¹.

Alvar Aalto falleció el 11 de mayo de 1976 en Helsinki, a los 78 años, de enfermedad cardiovascular. A partir de entonces nace el mito, que está plenamente vigente en nuestros días. En su estela ha dejado algunos de los edificios más emocionantes de la historia de la arquitectura que han contribuido a la identidad de un país que no existía cuando nació -tenía 19 años cuando Finlandia proclama su independencia- y que entonces formaba el Gran Ducado de Finlandia.

A su fallecimiento, su viuda dirigió con gran acierto el estudio de arquitectura Alvar Aalto & Co. hasta su fallecimiento en 1994. Durante casi dos décadas, Elissa Aalto y su sobrino Heikki Tarka completaron los proyectos inacabados de Alvar y defendió otros terminados contra alteraciones injustificadas. Entre ellos destaca el Ayuntamiento de Rovaniemi, proyectado en 1961 y cuya construcción comenzó en 1985, después de que Elissa Aalto entregara nuevos planos ajustados a las necesidades de la comunidad, que incluía un aumento en el número de consejeros y personal administrativo, así como una reducción del presupuesto inicial, lo que se tradujo en una versión reducida del proyecto original. La Ópera de Essen, proyecto que Alvar Aalto ganó por concurso en 1959 y desarrolló junto al comité de construcción de la ciudad alemana desde 1961 hasta su fallecimiento, tomó forma entre 1981 y 1988 bajo la dirección de Elissa Aalto y el arquitecto alemán Harald Deilmann.

Otros proyectos que Elissa Aalto completó fueron la iglesia en Riola Vergato (Italia), proyectada en 1965 por encargo del cardenal Giacomino Lercaro y finalizada en 1978; el Teatro de Jyväskylä proyectado en 1964, en el que Elissa Aalto desarrolló el legajo ejecutivo entre 1977 y 1982; el teatro de Seinäjoki diseñado entre 1961 y 1969 y construido entre 1984 y 1987 con pequeñas alteraciones sobre el proyecto original.

La oficina Alvar Aalto & Co. en Helsinki recibe un flujo constante de arquitectos y estudiantes extranjeros, así como de visitantes interesados en su obra. La Fundación dispone y ofrece los dibujos que hizo el arquitecto para el uso y consulta de los investigadores. De Elissa Aalto también se conoce poco, quizás menos que de Aino, cuya trayectoria ha trascendido mucho más en los últimos años. Desde 1958 fue socia de su marido en el estudio de arquitectura y en Artek y aunque participó activamente tanto en el diseño como en la dirección de obra, la mayoría de los proyectos se le atribuyen directamente a Alvar Aalto. Entre los honores recibidos, en 1981 fue nombrada miembro honorario del Instituto Americano de Arquitectura. En la actualidad, la Fundación Alvar Aalto tiene su sede en el estudio de Tiilimäki y la casa estudio de Riimäki se ha abierto como museo⁴².

41 POLO, H (2015).

42 LATHI, L. (2009), p. 14.

Bibliografía.

- AA.VV. (2000). *Art in Finland. From de Middle Ages to the present day*. Helsinki: Schildts Forlags Ab.
- CAPITEL, Antón (1999). *Alvar Aalto. Proyecto y método*. Madrid: Ediciones Akal.
- CHARITONIDOU, M. (2020). "Lászlo Moholy-Nagy and Alvar Aalto's Connections: between biotechnik and Umwelt". En *Enruiry The ARCC Journal for Architectural Research*, 17 (1): 28-46.
- CORTÉS, J.A. (2003). *El CIAM de Francfort*, disponible en oa.upm.es.
- DÍAZ LORENZO, J. C. (2017). "Alvar Aalto: palabras y hechos", en *puentedemando.com*, 17 de febrero de 2017
- DÍAZ LORENZO, J. C. (2018). "Encuentro con el arquitecto Alvar Aalto en Jyväskylä", en *puentedemando.com*, 1 de mayo de 2018
- DÍAZ LORENZO, J. C. (2022). "La iglesia de Riola Vergato, un proyecto de Alvar Aalto en Italia", en *puentedemando.com*, 1 de mayo de 2022
- DÍEZ MARTÍNEZ, D. (2021). "Vida, obra y muerte de Alvar Aalto, el arquitecto que lo construyó todo en Finlandia (gracias a su mujer Aino)" en *El País*, 26 de octubre de 2021.
- FERNÁNDEZ ALBA, A. (1960). "La obra del arquitecto Alvar Aalto", en *Arquitectura*, nº 13, enero de 1960.
- FERNÁNDEZ ALBA, A. (1960): "Un ladrillo en el muro" en *El País*, 5 de noviembre de 1982.
- FLEIG, K. (1989). *Alvar Aalto. Obras y proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- HELANDER, V. y RISTA, S. (1987): *Suomalainen Rakennustaide (Modern Architecture in Finland)*. Tampere: Kirjayhtymä.
- LABORDA YNEVA, J. "La España de Alvar Aalto", disponible en coam.org.
- LAHTI, Louna (2009). *Alvar Aalto 1898-1976. Paraíso para gente modesta*. Koln: Taschen.
- NIKULA, R. (1996). *Construir con el paisaje. Breve historia de la arquitectura finlandesa*. Helsinki: Editorial Otava.
- POLO, H. (2015). "Alvar Aalto: arquitectura orgánica, síntesis y armonía". En www.elviejotopo.com, nº 332, septiembre de 2015.
- Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº 13, 1960.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, C. (2014). "El viaje de Alvar Aalto a España en 1951" (febrero de 2014, disponible en oa.upm.es).
- SCHILD, G. (1996). *Alvar Aalto. Obra completa: arquitectura, arte y diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ZABALBEASCOA, A. (2015). "La arquitectura interminable de Alvar Aalto" en *El País Semanal*, 25 de septiembre de 2015.

Tratamiento arquitectónico del espacio litúrgico en una iglesia cacereña posmoderna. La parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe

María del Mar Lozano Bartolozzi

Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.

Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Extremadura.

Introducción

Después de las disposiciones del Concilio Vaticano II (1962-1965)¹, y los movimientos de oración comunitaria, se plantearon en la arquitectura religiosa contemporánea nuevos conceptos y formalizaciones del espacio sagrado donde desarrollar la liturgia católica. Un espacio, en el caso español, fruto también de la evolución del lenguaje arquitectónico más allá del racionalismo y el movimiento moderno anterior a la Guerra Civil, recuperado en muchos momentos posteriores; junto al eclecticismo de la posguerra y la posmodernidad que dan lugar a un fomento de la imaginación y las citas de diversas inspiraciones. Una arquitectura donde encontramos nuevos materiales y nuevas formas tipológicas en cubiertas o fachadas. Y, sobre todo, el alejamiento del modelo tradicional de las iglesias basilicales, aunque a veces se evoque alguno de sus elementos, como el de los vitrales góticos, si bien realizados con otros materiales.

Nuestro trabajo se refiere a un ejemplo de la arquitectura religiosa en Cáceres de la edad contemporánea, siglos XX y XXI, que tiene modelos interesantes, muestra de la personalidad de algunos arquitectos relacionados por su actividad, nacimiento o relaciones cercanas. La potencia del centro histórico cacereño, Patrimonio de la Humanidad, se impone a la arquitectura de la etapa contemporánea, sin embargo, el desarrollo de la ciudad por su ensanche de comienzos del siglo XX, y la construcción de nuevos barrios periféricos, en los bordes y zonas previstas por el planeamiento urbano, con la necesidad de nuevos servicios, como los religiosos, hace que sea de nuestro interés analizar aquellos edificios más singulares integrados en un determinado entorno. En este sentido y respecto a la arquitectura de nuevas parroquias, se hicieron un interesante conjunto por autores que no están bien estudiados hasta la fecha.

Es el caso de Vicente Candela, autor del proyecto de la iglesia parroquial de San José Obrero, consagrada en 1967, y otras iglesias cacereñas como la del colegio del Sagrado Corazón y la parroquia de San Pedro de Alcántara, junto al I.E.S. El Brocense;

1 MUÑOZ (2009).

de Dionisio Hernández Gil, autor de la iglesia parroquial Nuestra Señora del Rosario de Fátima (1975), en colaboración con Manuel García Creus; o el de Tomás Civantos Hernández, del que vamos a hablar a continuación, en los años sesenta y ochenta. Sin olvidar la construcción del Seminario Mayor Diocesano Virgen de la Montaña, con la edificación de una gran iglesia (1954) según proyecto de Luis García de la Rasilla Navarro-Reverte y Vicente Benlloch La Roda, donde además se ha realizado una moderna capilla actual. Se añaden las iglesias del siglo XXI, como la parroquia Beato Marcelo Spínola (2001-2003) realizada por el arquitecto Carlos Alonso, en el polígono El Vivero; el centro parroquial Sagrada Familia (2002-2004) en el barrio del Nuevo Cáceres del arquitecto Ignacio Dols Juste; y el centro parroquial Jesucristo Resucitado, en el barrio del R-66 (2006), proyectado por los arquitectos Agustín García Trujillo y José Miguel Barrales; más la parroquia de San Juan Macías en La Mejostilla realizada por la arquitecta Beatriz Montalbán Pozas.

Nos centramos ahora en la parroquia Nuestra Señora de Guadalupe (inaugurada en 1988), proyectada por el arquitecto Tomás Civantos. Una parroquia cuya construcción fue impulsada por la comunidad de vecinos de un barrio de la ciudad de Cáceres, siendo propiedad del Obispado de Coria-Cáceres.

El análisis se debe a la calidad de su arquitectura al dar lugar a una construcción que tuvo en cuenta la adaptación a la topografía del terreno con dificultades urbanas, que dio mucha importancia a la funcionalidad y fábrica de los materiales (algo que siempre preocupó al arquitecto autor de la iglesia), con citas al mismo tiempo neo-expresionistas y de estilización de otras referencias historicistas del entorno, así como a los recursos de la organización y distribución de un amplio espacio comunitario con efectos simbólicos gracias a la forma de la cubierta, la rotundidad de las zonas interiores y a los distintos focos de luz natural tamizada con sistemas creativos de vidrieras en vanos de especial protagonismo, consiguiendo un templo con mucha visibilidad, luminosidad y sentido de la liturgia contemporánea². A lo que se añade el significado trascendente que tuvo en cuenta Civantos al entender que se trataba de un templo parroquial. Sin olvidar su función pastoral, siendo en la actualidad una de las parroquias más activas de Cáceres.

La parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe. Historia. Forma y estructura

El nuevo templo parroquial de Nuestra Señora de Guadalupe perteneciente a la diócesis de Coria-Cáceres, fue edificado a finales de la década de los ochenta del siglo XX. El encargo, de lo que se denomina en un principio un centro parroquial, fue hecho por don Juan Carlos Castro Guardiola, sacerdote responsable de la parroquia que previamente a su actividad en Cáceres fue misionero en Brasil. Su persona ha sido homenajeada actualmente al haberle dado su nombre a un parque público que se extiende a partir del límite posterior del conjunto de la parroquia. La edificación se ubica en el polígono Isabel

² Agradecemos a Jorge Civantos Capella, hijo del arquitecto Tomás Civantos autor de este proyecto, que nos haya facilitado una copia del proyecto del mismo para su estudio y con el que hemos intercambiado comentarios sobre el resultado final de la obra.

de Moctezuma, en la calle Atahualpa nº 6. La memoria del proyecto fue firmada por Tomás Civantos Hernández (Cáceres, 1935-2019) en julio de 1986³, pero el documento que hemos manejado es el del estado final de obra, de 1988 que recoge tanto aquél como las modificaciones producidas durante el transcurso de las obras, y según se indica, es fiel reflejo del estado final del edificio. La dirección facultativa fue llevada a cabo por el mismo arquitecto proyectista y por el arquitecto técnico Abelardo Martín Cordero.

La iniciativa surge del propio barrio en expansión, que tenía una población creciente en gran parte de emigrantes iberoamericanos. La parroquia había empezado a funcionar el año 1982, con una construcción provisional proyectada por el mismo arquitecto Tomás Civantos a partir de unos barracones procedentes de la central nuclear de Almaraz, enfrente de su actual situación y ayudaba a los emigrantes para realizar los trámites administrativos que necesitaban para legalizar su estancia en España más otros servicios y actividades, además de la atención religiosa. El proyecto estaba realizado para construir en tres fases una iglesia, un centro social o centro parroquial y la ejecución de la urbanización de la parcela. Respecto a la distribución de la parroquia y el centro parroquial la memoria indica:

“El proyecto plantea claramente diferenciadas las dos partes fundamentales del Centro Parroquial, con una distinción de volúmenes que es consecuencia de las características de cada parte en relación con las funciones que han de desempeñar” [...] “El templo se proyecta como un volumen único, de gran importancia en relación con el resto de las edificaciones, y en que se manifiestan claramente adosadas las demás dependencias, para conseguir un aspecto exterior que manifieste con gran sinceridad la composición del edificio”.

También en la memoria encontramos los datos de la parcela a ocupar y su organización:

“La parcela del solar tiene una forma de trapecio, casi cuadrado, con una fachada de 42 m y un fondo medio de 42,5 m, con una superficie de 1806 metros cuadrados. Topográficamente presenta una pendiente descendente desde la fachada hacia el fondo, aproximadamente de un siete por ciento. Por tratarse de una parcela completamente urbanizada, está dotada de todos los servicios y tiene definidas las alineaciones de su fachada. Por el lateral derecho desde la fachada, está prevista la apertura de un paso peatonal, para dar acceso a otra parcela situada al fondo, y que permitirá una segunda fachada al solar”.

3 Tomás Civantos era doctor arquitecto. Fue arquitecto del Ministerio de Educación en cuya etapa construyó varias escuelas en distintos pueblos de la provincia. Decano del Colegio de Arquitectos, entre 1986 y 1988. Su estudio tuvo mucha actividad con la realización de obras en toda la provincia. Realizó proyectos de planeamiento de ordenación urbana, urbanización y construcción de viviendas, como la UVA de las 300 (Obra Sindical del Hogar), Moctezuma, la Zambomba, el polígono industrial de Las Capellanías en Cáceres. Visto con perspectiva fue muy interesante la construcción del conjunto de La Madrila en la misma ciudad con varios edificios de cuatro viviendas por planta donde se ocupó de distribuir los solares entre espacios libres siendo exteriores, sin patios y con un único núcleo de escaleras, como afirma su discípulo Juan Carlos Salcedo. Hizo también edificios para la administración como la Universidad de Extremadura y otros con finalidad social como el de las Hermanitas de los Pobres. Sin olvidar sus incursiones en elementos de mobiliario y decoración urbana. También fue autor de la parroquia de San Eugenio en el barrio de Aldea Moret. Una pequeña biografía profesional se puede consultar en Salcedo, J. C.

Por lo tanto, el programa inicial era construir dos unidades diferentes, el templo y sus dependencias, que ocupan la parte más alta de las dos parcelas que componen el solar, y un centro de estudios con un salón de actos en la zona más baja. La idea de fomentar los centros parroquiales es común a partir de los años cincuenta donde se da más importancia a que la iglesia sea un punto estratégico de reunión del barrio con actividades de catequesis, y también de ocio positivo para jóvenes y niños⁴. Algo que en España aumenta tras la llegada de la Democracia y la incentivación de los movimientos sociales. Pero este centro se excluyó de la primera fase y finalmente del proyecto completo. La edificación final supone la construcción de la iglesia para la celebración de la Eucaristía, con un atrio de entrada y una capilla del Santísimo, donde celebrar los sacramentos del Bautismo y la Confesión. Esta última con terminación en forma triangular, que además se convierte en forma estructural ya que una gran cercha de acero permite la apertura del hueco para integrar dicha capilla al resto de la planta. Entre el atrio y la capilla se añaden las dependencias citadas para sacristía, despacho y sala de visitas a las que se accede tanto desde un pasillo interior como desde una puerta exterior en la fachada lateral. Se añadió, aprovechando el desnivel del terreno, una planta semisótano con un amplio salón de actos, una serie de pequeñas salas de reuniones, almacén, aseos, cocina, donde se realizan muchas reuniones de comunidades de vecinos, Cáritas diocesana, catequesis, cursos para emigrantes, etc. A este semisótano se accede por una escalera interior desde las dependencias superiores anteriormente citadas o por unas grandes puertas con pórtico recto desde la parte inferior de la segunda parcela en la fachada lateral del conjunto edificado de las que se accede a otro espacio que Civantos denomina cortavientos.

La iglesia está a pie de calle, sin escalinatas previas ni rampas, aunque su situación oblicua formando esquina con respecto a la calle Atahualpa, frente a una pequeña rotonda, la hace dialogar de manera especial con el borde de aquélla. Una mirada horizontal frente a las verticales de la tradición eclesiástica. La fachada es poligonal con un atrio sobresaliente de entrada cuyo acceso se proyecta y realiza de losas de granito apomazado, con un escalón de acceso.

La forma general del conjunto está basada en volúmenes geométricos diferenciadores de los espacios, y en adornos también geométricos como los que configuran las puertas de entrada que son planas, de gran solidez, revestidas con chapas de hierro, si bien al principio eran chapas de hierro pintadas de rojo, mientras que hoy las chapas de hierro tienen un tratamiento de oxidación y signos abstractos minimalistas. Unas chapas unidas con soldaduras entre los paños y dejadas sin limar ni repasar. Sobre todo, dominan las estructuras geométricas triangulares, lo cual es consecuencia de una arquitectura racionalista pero que va más allá de una rigidez funcional, con un juego de entrantes y salientes tanto a nivel de planta como de alzado y cubierta que dan lugar a una geometría metafórica y representativa. Una arquitectura de formas puras en la que aquéllas son además simbólicas, pues los volúmenes y formas triangulares son una clara alusión teológica trinitaria.

4 GARCÍA-ASENJO (2016), p. 23.

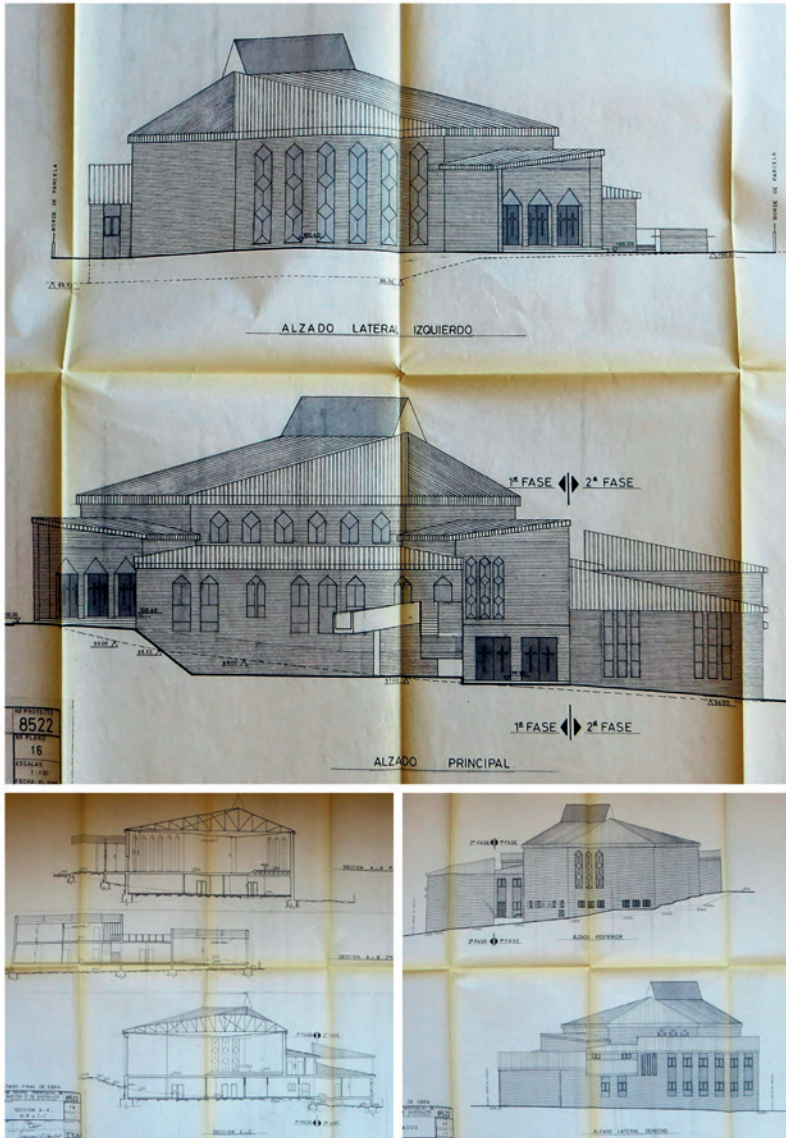


Figura 1. Proyecto de centro parroquial de Nuestra Señora de Guadalupe. Estado final de Obra. Alzado principal. Alzado lateral izquierdo. E: 1:100, 1988. Sección A-A', B-B' y C-C'. E: 1:100, 1988. Alzado posterior y alzado lateral derecho. E: 1:100, 1988.

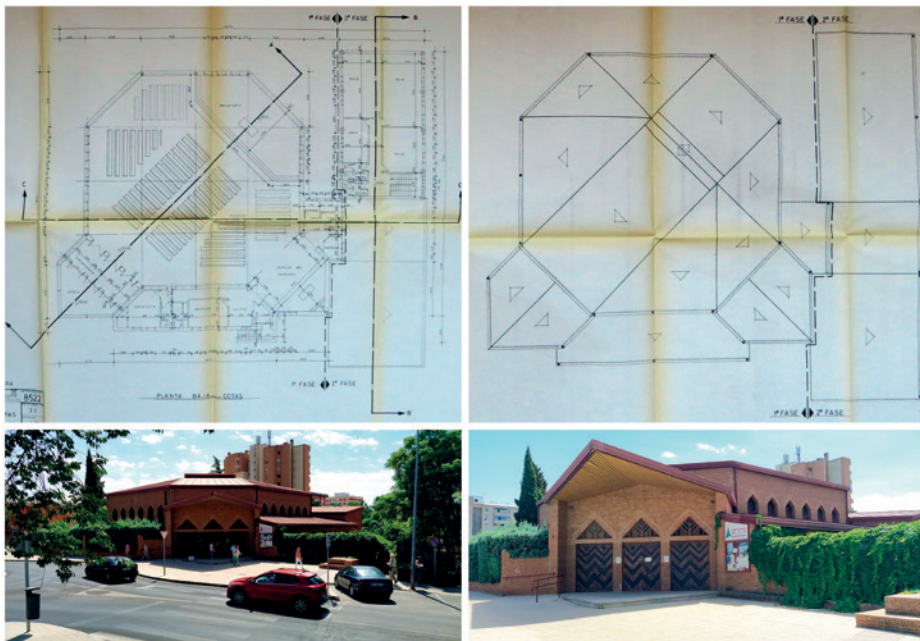


Figura 2. Plano de planta baja-
Cotas E: 1:100, 1988. Plano
planta cubierta. E: 1:100, 1988.
Exterior de la iglesia. Fotografías
Jorge Civantos.

Se añade que conocemos cómo esa forma triangular, que también se manifiesta en ventanas, cerrajerías exteriores, puertas, la comentada visera de acceso, es para Civantos un recuerdo del templete mudéjar del claustro del Monasterio de Guadalupe, centro fundamental del patrimonio monumental y religioso de la región, donde además nuestro arquitecto trabajó en la redacción de su planeamiento municipal (desde las Normas Subsidiarias de Planeamiento de 1986) y planeamiento especial de protección del Centro Histórico.

Por otro lado, la idea de emplear estructuras geométricas no es ajena a otros proyectos arquitectónicos cristianos. Por ejemplo, nos recuerda a la iglesia parroquial de San Policarpo en Roma (1964-1967), del barrio Appio Claudio, junto al parque de los Acueductos⁵, donde la utilización de estructuras geométricas triangulares y hexagonales, se desarrolla en planta y cubierta, además del ladrillo en la fachada y el interior, como en el caso cacereño. Fue construida por el arquitecto Giuseppe Nicolosi. A Tomás Civantos las formas geométricas, siempre le interesaron y conformaron su estilo arquitectónico.

⁵ LUCIANI, R. (2015).

En opinión de su hijo Jorge:

“Buscaba soluciones pensando también en aquellos operarios de oficios que tendrían que reproducirlas después. Se trataba de hacer encuentros sencillos, en ángulo, pero siempre el mismo, uniones en inglete o a tope, formas y soluciones por todos conocidas”.

Otro elemento fundamental es la cubierta que según la memoria:

“Se resuelve mediante una superficie poliédrica, simétrica, con diferentes pendientes, para adaptarse al diseño, y de forma que se desplaza la cumbrera hacia el Presbiterio, para que el volumen exterior, manifiesta con una mayor cubicación, la situación central del Altar... La cubierta se proyecta como un poliedro que recuerda la forma de una concha, y se resuelve con una cubrición de chapa de acero termolacada, formando panel aislado y sustentada por una estructura metálica [...] formada por cerchas de perfiles angulares y correas metálicas de IPE”.

La cubierta desde una mirada aérea ofrece dos tonos distintos, pero integradores, para diferenciar la parte interior del templo y las dependencias. La cubierta de la iglesia tiene un color más oscuro, mientras que el atrio, las dependencias que tienen un formato poligonal y la capilla del Sagrario y bautismo, que también sobresale con la misma forma triangular del atrio, son de un tono más claro⁶. Un lucernario superior, proyectado con estructura metálica y cubierta exterior de policarbonato, fijada a la misma, dota de luz natural a la zona del altar. Desde el punto de vista constructivo la memoria nos indica lo siguiente:

“La estructura general se proyecta mixta, siendo de hormigón armado la del forjado sobre terreno, y los pilares, que sustentan la cubierta, y metálica la de ésta. La cubierta se proyecta formada por cerchas triangulares de perfiles de acero, con la situación en planta y los diseños específicos que para cada cercha y tramo se especifican en los planos de estructura. Se rematarán adecuadamente todos los encuentros entre los distintos planos, con elementos de chapa precalada similar a la de la cubierta”.

Sin duda el tipo de cubierta proyectada aseguraba la ausencia de goteras. Nuevamente la forma de la cubierta en concha crea un paralelismo intencional con otras soluciones que también buscaron una cubrición de caparazón, concha o abanico, como es la iglesia de Santa Isabel y San Fernando de Badajoz de Manuel Briñas y Daniel Calero (1971-1974).

Podemos añadir otra información interesante, pues según nos ha comentado Jorge Civantos:

“Se sabe que además se quería hacer el falso techo de lamas de aluminio que cubre el templo, con una forma de barca invertida, como curvado de modo que el asistente

⁶ Esta diferencia de colores, se puede observar en google maps.

viera sobre su cabeza una barca desde abajo, desde el fondo del mar. Tomás Civantos quería recordar con esto, que los primeros seguidores de Jesús fueron pescadores. Sin embargo, la solución debía tener cierta complejidad técnica y sobre todo un mayor coste económico y fue descartada en favor de un falso techo plano de lamas”.

Un ejemplo de iglesia con cubierta de madera abovedada que recuerda el interior de un barco es la parroquial de Santa María del Mar de Torremolinos.

Siguiendo con la actitud racionalista, se eligieron materiales sencillos, comunes, adecuados a la economía de los tiempos y que tuvieran poco mantenimiento. Las aceras se proyectan formadas por baldosas de piñoncillo lavado, recibidas con mortero de cemento, sobre solera de hormigón H-125, y rematadas con bordillo recto de hormigón, sentado y recibido. La construcción de los cerramientos de la edificación resulta muy singular. Se realiza con ladrillo cerámico visto para el exterior y para el interior, doblando las jambas. Es un cerramiento de dos hojas de medio pie con una gran cámara interior que engloba a la estructura y mejora el aislamiento. El tipo de ladrillo elegido con acanaladuras, dota al templo de una buena acústica con unos medios extremadamente baratos y sencillos a la vez. En las dependencias, el interior es terminado con tabicón de ladrillo doble hueco guarnecido y enlucido.

El uso del ladrillo no deja de ser además la utilización de un material tradicional de nuestra arquitectura y del citado monasterio de Guadalupe con el estilo gótico mudéjar. También había recurrido a él Vicente Candela al proyectar la iglesia cacereña de San José Obrero.

La forma de aristas rectas, planta poligonal y utilización del ladrillo nos recuerda igualmente a la iglesia de los Sagrados Corazones (1965) en Madrid, de Rodolfo García-Pablos González-Quijano⁷, si bien esta última es de planta hexagonal y la cacereña tiene planta cuadrada con las esquinas o vértices achaflanados lo que la convierte en un octógono semirregular, “planteando un esquema de planta simétrica respecto de una de las diagonales del cuadrado original, que tiene en un vértice la entrada y en el opuesto el Presbiterio” (memoria del proyecto). La misma idea axial de un eje que atraviesa la iglesia desde el nártex al presbiterio lo observamos en la iglesia citada. Una idea que Civantos repetirá, potenciada, en el siguiente y último templo que proyectará, la iglesia de San Eugenio en el barrio cacereño de Aldea Moret.

También García de Paredes y Javier Carvajal en la parroquia de Santa María de los Ángeles en Vitoria (1957-1960) organizaron la visión axial del espacio, mientras que Miguel Fisac en la iglesia de Santa Ana de Moratalaz plantea un espacio cuyo eje principal era transversal⁸. Civantos es por lo tanto sensible a las tendencias de la nueva arquitectura española⁹.

7 GARCÍA-PABLOS, R. (1965).

8 GARCÍA-ASENJO, L. (2016), p. 27.

9 DELGADO, E. (2006).

En el interior la iglesia se proyecta con un falso techo con revestimiento de lamas metálicas, con absorbente acústico. Los pavimentos son de baldosas de barro cocido de formato 33x33 cm con junta gruesa rehundida, para la iglesia, que en el Presbiterio son de Ferrogrés, rematadas con los peldaños de granito de acceso al área del altar Mayor.

Las ventanas se proyectan de carpinterías metálicas de aluminio anodizado en color bronce, pero en las de la Iglesia Civantos piensa en vidrieras artísticas, que si bien en la memoria se indica que se resolverían con vidrieras de hormigón, algo que también se generaliza en la arquitectura religiosa de los pueblos de colonización¹⁰, sin embargo las que se realizan son vidrieras con separaciones de hierro entre los vidrios que serían hechas por un herrero cacereño.

Se trata de una obra de Protección Oficial y el presupuesto total protegible es de 43.868.997,00 ptas¹¹.

El segundo tema que debe acometer el proyecto es el de la urbanización de la parcela que ocupa un terreno desigual, teniendo en cuenta que Cáceres es una población con una topografía complicada al estar construida sobre una meseta entre dos sierras y dos pequeñas corrientes fluviales. Por eso los distintos templos que hemos mencionado anteriormente buscan resolver estos problemas de diferente forma, con rampas, escalinatas, y otras soluciones para asumir las diferentes cotas. La parroquia de Guadalupe se adaptó a un solar irregular. La topografía presentaba pendiente descendente, desde la fachada hacia el fondo, aproximadamente de un siete por ciento. Una topografía condicionada por el contacto del solar entre pizarras y calizas, que es el responsable del resalte topográfico de la calle. Un solar que era parte del suelo calificado como institucional del Polígono de Moctezuma de Cáceres.

Dicho esto, hay dos elementos básicos que tuvo que resolver el proyecto, como la relación con el entorno y el acceso. Indudablemente un aspecto que tradicionalmente han abordado las iglesias es la relación con el entorno, y su perfil sobresaliente. Atrios, compás o antesala al aire libre, como las que se hicieron en iglesias de parroquias, monasterios y conventos, dan lugar a espacios de transición entre la parte civil de una población o lugar de un territorio y el suelo sagrado de la iglesia. Su existencia invita a cambiar el estado mental de la persona que se acerca a orar. La urbanización de nuestra parroquia se proyecta con las siguientes obras:

“Acerado en el acceso, y perimetral de los edificios, el primero como prolongación de la cimentación y zócalos de los edificios. -Sendas de paso peatonal, pavimentadas con baldosas de garbancillo o similar, y peldaños para escaleras en idéntico material. –Red de riego, y plantación de arbolado y ajardinado, que deberá definirse en su momento, para la plantación de especies de fácil conservación y adaptación al medio”.

10 BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M. (2021).

11 El resumen de las cantidades indicadas en la memoria son los siguientes: Presupuesto de contrata: 39.952.810.00 ptas. Honorarios: 2.885.480.00 ptas. Valor de los terrenos: 1.000.000.00 ptas. Total presupuesto: 43.838.289.00 ptas. Tasas por viviendas de protección oficial 0.07%: 30.708.00 ptas. Total presupuesto protegible: 43.868.997,00 ptas.

Hoy nos encontramos con una iglesia abierta al acerado de la calle con un pequeño pro-naos o atrio formado por una estructura con cubierta o visera triangular y triple portada rematada con ventanales que marcan una secuencia triangular. Se configura así un volumen de mayor importancia que el resto de las dependencias adosadas. Después está rodeado por un cerramiento general de fábrica y verja de hierro pintada del color rojo del ladrillo con terminaciones triangulares, formas a juego con el resto del edificio, además de un seto vegetal recubriendo la reja que en el lateral izquierdo linda con el exterior del templo, mientras que por el lateral derecho da paso hacia el resto del terreno, con un paso peatonal en rampa para acceder a la parte superior del cuerpo que se adosa a la iglesia con menor altura, permitiendo la entrada a las dependencias y a la iglesia. La segunda parcela facilitó una segunda fachada al solar de menor altura desde donde se observa la parte del presbiterio y las dependencias citadas del semisótano a las que se accede inferiormente, como hemos comentado, por otra puerta trasera con pórtico. En todo el exterior se generan espacios verdes con numerosas especies de plantas vegetales de las que ya habla en algún caso la memoria. Por lo tanto, el proyecto resuelve el tratamiento de urbanización de la superficie, las circulaciones que la atraviesan y la ornamentación completa del conjunto.

Con respecto al perfil general y en relación con el ambiente que le rodea, el edificio no sobresale especialmente y de manera jerárquica constructiva, como era tradicional históricamente en una iglesia parroquial, sino que se integra en el conjunto urbano de forma sencilla, como un centro religioso para una sociedad participativa, que es acogida por un gran caparazón. Tampoco vemos un campanario que busque la verticalidad, si bien, si se pensó en la construcción de un hito sobresaliente dentro de una arquitectura parlante a tenor del relato de Jorge Civantos:

“En el exterior del centro, hay una zona que se preparó para una futura pilastra de gran altura. Sobre la misma se pensó en un símbolo que llamara la atención, pero sin ser un claro motivo cristiano, como una cruz en lo alto. Se proyectó una estructura metálica simbolizando el templete mudéjar de Guadalupe, como una especie de espárrago ejecutado con pletinas de acero en tres niveles que incluso pudiera alojar en su interior una campana o una luz interior para la noche”.

Después se decidió hacer en el mismo sitio una cruz sencilla de perfiles de acero laminado EHB, que no ha llegado a construirse y que sigue pendiente de su realización sobre el basamento de ladrillo que podemos ver en la entrada.

Una iglesia amplia, con visibilidad y estética simbólica

Como hemos visto la iglesia tiene planta octogonal, algo que se consensuó pensando, según nos comenta Jorge Civantos, en una geometría más participativa, donde no hay extremo predominante, como en una planta rectangular o en forma de cruz. Pues como resume el mismo Jorge:

“La idea de la planta octogonal, dimana de un gran deseo de comunidad que participa, y de una jerarquía que abraza al pueblo cristiano, que es parte del mismo”.



Figura 3. Interior de la iglesia desde distintas perspectivas. Capilla bautismal. Fotografías Jorge Civantos.

También se quiso hacer en un principio un altar central, pero se descartó la idea por la dificultad que iba a suponer en muchos actos donde el presbítero daría la espalda a una gran parte de la asamblea. En relación con los mismos objetivos, una de las preocupaciones del arquitecto fue conseguir un gran espacio interior, amplio y funcional, sin pilares ni obstáculos. En la propia memoria ya indica que pretende: “la mayor diafanidad de espacios posibles”.

Sabemos que fue fundamental el impacto que produjo la capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, de Le Corbusier, en la construcción de una iglesia sin límites rígidos, con distintas entradas de luces que añaden originalidad, color, etc. Por otro lado, la idea de una iglesia multifocal ha fundamentado gran parte de la arquitectura religiosa del siglo XX. Tomás Civantos era consciente de que construía una iglesia que fuera funcional pero también, como estamos analizando, con elementos simbólicos al ser él mismo una persona de religión católica que consideramos quería transmitir su propia experiencia religiosa. Para Tomás la práctica de la liturgia fue importante a la hora de elaborar el proyecto. Si en el exterior nos encontramos con un conjunto cerrado, aunque el atrio nos preside como lugar de encuentro y transición espacial, y las perforaciones de los vanos le quitan pesadez y añaden ligereza, el interior es amplio, abierto, que intenta sugerir el espacio sacro y sobre todo comunitario. Comunitario pues la liturgia contemporánea fomenta que la participación de todos los fieles debe ser lo más activa posible. Sacro porque la utilización de vidrieras da lugar a una luz tamizada de motivos abstractos. Los vanos poligonales con distinto perfil son vidrieras con diseño artístico, y con piezas metálicas de entramado que contribuyen al juego geométrico. Las de las puertas principales, triangulares, marcan la verticalidad de aquéllas, con una interpre-

tación personal neogoticista, las laterales tienen una forma hexagonal y otras son de rectángulo apuntado. Sus haces de luces a determinadas horas del día son conjuntos grupales que buscan una sensación estética además de simbólica de contenido espiritual. El lucernario superior de la cubierta formado con placas de policarbonato traslúcidas, dota de luz natural a la zona del altar. En la capilla bautismal hay otras vidrieras, también de rectángulo apuntado, con diferente dibujo interior.

Serán también frecuente en las iglesias de la segunda mitad del siglo XX las iluminaciones cenitales, como el caso de algunas iglesias de Miguel Fisac (Iglesia del Espíritu Santo de Madrid (1942-1943), Capilla del CSIC en Madrid (1942-1948), Iglesia del teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas, Madrid (1955-1960).

La búsqueda de un espacio amplio y común es lógica con la concepción asamblearia de la segunda mitad del siglo XX. Los cristianos celebran la misa de la manera más participativa posible.

Además, el arquitecto tuvo muy en cuenta que la forma de los ventanales o vidrieras de la iglesia citados evocaran también la forma de espiga de trigo, lo que confería no solamente su función de iluminar la iglesia sino de decoración, con el degradado de los colores desde el blanco al amarillo oscuro, dotando de un significado bíblico a las mismas. La espiga y el pan, aparecen multitud de veces en las Sagradas Escrituras. Son ventanas con huecos estrechos y largos, protegidos además del sol y con la función de seguridad al generarse una reja protectora.

La iglesia tiene junto al altar mayor un gran Crucifijo, así como en la capilla del bautismo y del Sagrario pues como afirma Laura Muñoz, siguiendo las tendencias del Vaticano II es frecuente:

“La aparición de la cruz de Cristo en el entorno del altar, refrescando al fiel la razón del sacrificio pascual... deseando dirigir la mirada de sus visitantes hacia el altar, que es el escenario diferenciador del espacio religioso católico pues en él se celebra y conmemora la muerte y resurrección de Jesús, convertido en el pan y el vino de la misa”¹².

Hoy día el presbiterio está cubierto con dibujos pintados con mucho colorido sobre papel para conformar un gran mural que describe el camino de la Salvación, realizados por la feligresa Eugenia Cruz, una mujer aficionada a esta factura pictórica que los realiza como una actividad pastoral, con un lenguaje peculiar ilustrativo, que no podemos valorar bajo un criterio de calidad formal sino de aportación popular. También a los pies ha pintado un gran mural sobre soporte de papel.

Conclusión

La parroquia de la Virgen de Guadalupe es un edificio cacereño de arquitectura religiosa con especial personalidad y deudor a través del tiempo de las directrices litúrgicas

12 MUÑOZ PÉREZ (2009).

y la estética del concilio Vaticano II, así como de los movimientos sociales de los años ochenta, coincidiendo con otras iglesias que se hicieron en varias décadas al respecto. Reúne las cualidades de una iglesia católica de arquitectura funcional, con criterios constructivos inteligentes por su economía, modernidad, simbolismo y visión de trascendencia.

Su estudio forma parte de otro más amplio que iniciamos así, sobre actividades arquitectónicas y urbanísticas del arquitecto Tomás Civantos, figura fundamental para entender la configuración de la ciudad cacereña durante varias décadas. Un arquitecto que requiere una completa catalogación y estudio crítico de su obra.

Bibliografía.

BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M. (2021). *Vidrieras en las iglesias de los pueblos de colonización en Extremadura*. Cáceres: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación y Fondo Europeo de Desarrollo Regional y Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital de la Junta de Extremadura.

DELGADO ORUSCO, E. (2006). *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*. Madrid: Fundación Institución Educativa SEK.

GARCÍA-ASENJO LLANA, D. (2016). *Estrategias de proyecto en la arquitectura sacra contemporánea española*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.44193.ss>

GARCÍA-PABLOS, R. (1965). "Iglesia de los Sagrados corazones en Madrid". *Informes de la Construcción*, vol 18, núm. 171, pp. 35-47.

LUCIANI, R. (2015). *La Chiesa di San Policarpo e il parco degli acquedotti*, Roma, Timia.

MUÑOZ PÉREZ, L. (2009). "Arquitectura religiosa española en el marco de la contemporaneidad: Pervivencias y transformaciones". En Ángel García Galindo (coord.), *Congreso Patrimonio Cultural de la Iglesia. La belleza al servicio de la Evangelización y de la cultura*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 209-224.

SALCEDO, J. C., *Biografías de arquitectos cacereños. Tomás Civantos*. http://uexgica.blogspot.com/p/blog-page_13.html [consultado 29/08/2022].

Néstor o del paraíso fingido, el plátano como recurso estético

A. Daniel Montesdeoca García

Doctor en Historia del Arte.

Director del Museo Néstor.

Hace veintisiete años, el hoy homenajeado, Alberto José Darías Príncipe, hacía lo preceptivo con el que fuera su profesor, Juan José Martín González, dedicándole tan original y tropical artículo como el de “Aspectos de la iconografía platanera en Canarias”¹.

No cabe duda de que para el foráneo este singular tema pueda parecer, al menos, una excentricidad propia de tierras de ultramar. Pero para aquellos que nacimos acostumbrados a otear las extensas plantaciones verde esmeralda, -poblando bancales hasta besar el mar de gran parte de nuestras islas-, nos acerca a un mundo a punto de extinguirse, reflejo del poder que supuso para aquella sociedad agraria, y para gran parte de los artistas que intentaron plasmarlo en idílicos trazos.

Y aunque fueron pocos los que desde una perspectiva social se enfrentaron a la dura realidad de los aguerridos trabajadores, -tanto de hombres como mujeres, en el día a día de una labor nada gratificante-, es en la fotografía donde mejor se retrata ese ecosistema económico comunitario en toda su rudeza. Así queda patente en las imágenes de las estáticas figuras de las empaquetadoras, captadas por E. Fernando Baena en Tenerife (1928/30), o las de Teodoro Maisch², Perestrello³ y Juan Bonnet⁴ en Gran Canaria, por citar algunos ejemplos.

Dicen los inveterados anales que el plátano llegó desde Canarias a Cuba entre 1516 y 1526, -para después extenderse por tierras de la América continental con inusitada rapidez-, y que fue por mediación del soriano Fray Tomás de Berlanga (1487-1551), personaje vinculado a una larga saga de acomodados agricultores castellanos. Mientras que otros apuntan que se debió a los portugueses, siguiendo la vía de sus colonias en la India (Goa, Damán, Diu, Dadra, Nagar Haveli, Simbor, etc.) con destino Brasil.

1 DARIAS PRÍNCIPE (1995), pp. 595-600.

2 ARCHIVO FEDAC. Ref. 007778

3 ARCHIVO FEDAC. Ref. 001258

4 ARCHIVO FEDAC. Ref. 025878

No es baladí que fuera la fecunda tierra amazónica quien adoptara un papel trascendental en este platanero proceso, pues fue en aquellos parajes donde los pintores Albert Eckhout (c. 1610-1665) y Frans Janszoon Post (Harlem, 1612-1680) realizaron los más bellos retratos de la flora y fauna de susodichas latitudes. Ya que conformaron parte de la expedición comandada por Johann Moritz Fürst von Nassau-Siegen (Dillenburg, 1604-Berg und Tal, 1679), -apodado el brasileño-, conde y después príncipe de Nassau-Siegen, a la sazón gobernador de las colonias neerlandesas por designación de la Compañía de las Indias Occidentales. Magníficos son los lienzos conservados en el Rijksmuseum, en los que Eckhout pinta a una mujer tapuya portando a su hijo, rodeada por espigados bananos, o el bodegón donde asoma entre guayabas, tamarindos, cambures y otras frutas de exóticas remembranzas, orlado por las largas hojas de esta planta herbácea, del género poéticamente asignado por Linneo bajo la denominación taxonómica de *Musa*.

Indudablemente, no vamos a entrar en diatribas que se escapan a nuestro campo de acción, aunque sí recomiendo la obra, “Santo, seña y ruta histórica del plátano hasta Cuba”, del historiador Alejandro García Álvarez. En la que se recoge el enjundioso proceso de lo que supuso el arribo, de tal preciado manjar, a costas americanas desde las zonas continentales del nordeste de la India, Birmania, Camboya y el sur de la China, e islas Malaya, Sumatra, Borneo, Java o las Filipinas⁵. En todo caso, la ruta occidental pasa por los territorios árabes hacia Tierra Santa, hasta recalar en Egipto, y otras plazas de la ribera mediterránea.

En la historia la fantasía juega, en innumerables ocasiones, un factor a tener en cuenta, y en este plano habrá que ubicar lo reseñado por el polifacético cronista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (Madrid, 1478- Santo Domingo, 1557). Individuo peculiar en toda lid, fue el primero en atribuir al mencionado Berlanga este menester: “*Hay una fruta que por acá llaman plátanos, pero en la verdad no lo son, ni los había en estas Indias, y fueron traídas a ellas; mas quedarse han con este impropio nombre de plátanos*”⁶.

Y prosigue la narración de esta guisa: “*...no es por su origen natural de estas partes, ni se sabe el nombre propio; más de lo que ahora diré. Cuanto además no se pueden llamar plátanos (ni lo son); más aquello que es, según he oído á muchos, fue traído este linaje de planta de la Isla de Gran Canaria, el año de mil quinientos y diez y seis años por Fray Thomas de Berlanga, de la orden de predicadores, a la ciudad de Santo Domingo; y desde aquí se han extendido en las otras poblaciones de esta isla y en todas las otras islas pobladas de cristianos, y los han llevado a la Tierra Firme y en cada parte que los han puesto, se han dado muy bien...*”⁷.

En este relato se atisban galimatías de variada condición, y si fuera cierto que la Gran Canaria jugó papel tan principal, en él no puede faltar, pasadas pretéritas centurias, la figura de Néstor Martín-Fernández de la Torre (LPGC, 1887-1938).

5 GARCÍA ÁLVAREZ, pp. 143-144.

6 FERNÁNDEZ DE OVIEDO, p. 290.

7 FERNÁNDEZ DE OVIEDO, p. 292.

El insigne pintor simbolista reinterpretó este argumento de mil formas y maneras, dotando al fruto de una simbología revestida de enmarañados entresijos cabalísticos, numéricos y hasta de trazas esotéricas. Ahora fuera como un elemento más incardinado en toda suerte de pródigo frutero, a la manera del sostenido por los tres mancebos del lienzo Epitalamio o Las bodas del príncipe Néstor (1909), u ora en la serie de Sátiros del Valle de Hespérides. En el primero, haciéndose eco de la narración homónima de Valle Inclán, el artista aparece revestido como aquel “...Príncipe (que) veía en Augusta la musa de los Salmos Paganos: la amaba con el amor del arte y el amor del libertinaje; dualismo comprensible en quien se mostraba como poeta, griego y bizantino, romano y bárbaro; alma extraña, que si rezase buscaría a Cristo en el Olimpo y a Júpiter en el Cielo...”⁸. Por lo que no nos debe de extrañar que el plátano venga a conformar aquí parte del alegato de la feracidad de las Islas Afortunadas, hijas de idílicos resabios grecolatinos; al igual que, trasmutado el tiempo, símil de la despensa que fuimos para gran parte de la Europa finisecular, gracias a las conexiones con los puertos ingleses y de otros litorales.



NÉSTOR. Epitalamio o Las Bodas del Príncipe Néstor, 1909.
Óleo sobre lienzo, 220x200 cm.
Museo Néstor.

Sin embargo, no fue la única vez en la que se enfrentó a su representación, siendo recurrente en un buen número de obras. De entre las que despuntan los mencionados gouaches con los que dibuja a tres de aquellos hermanos de las ninfas de las monta-

8 VALLE INCLÁN, p. 6.

ñas, en la que se aprecian connotaciones claramente eróticas, además de simbologías deudoras de la masonería y la alquimia.

La relación de sátiros en la plástica nestoriana tiende a exagerar las cornamentas, tanto en volumen como en complicadas proyecciones de giros y roleos, sacados literalmente del estudio de las astas de carnero y otros bóvidos, de los que su museo guarda una cifra considerable de bocetos. Empero, son pocos los que usan de algún elemento de cualidad vegetal, puesto que fuera de los plátanos es sólo la manzana la que adquiere protagonismo, en alusión a su característico distintivo como manjar origen del pecado.

Entonces, ¿Por qué Néstor se aleja de las representaciones de la iconografía clásica? En general, ésta viene asociada a leyendas mitológicas, en las que según convenga, se adscriben a los lúbricos cortejos de Dionisio, Pan o Sileno. Aunque circunstancialmente rehúye de pámpanos, odres y copas de vino, de tirsos, aulós, siringas, címbalos o crótalos y, aún menos de grotescas imágenes itifálicas, para centrarse en las poses y gestos de marcadas alegorías, deudoras de la emblemática francmasona.

Tres son las piezas en las que estos singulares sujetos, -símbolos de la naturaleza salvaje y de lo lúdico-, vienen a estar acompañados por profusos racimos de plátanos. Uno llegó a ser portada de la revista *La Esfera*⁹. A nuestro entender apenas interesante, al mostrar cierto amaneramiento, acentuado por el dibujo no tan definido como el de sus hermanos. El que le prosigue, hoy en la colección Kiesling (Tenerife), es a todas luces el más enjundioso, al disponer la rotunda piña como soporte para apoyar los brazos y manos. Advirtiéndonos, con la articulación de éstos, la simulación de una escuadra y el compás, codificación indiscutible de mensajes de índole masónica, sólo accesibles a la vista de los iniciados.

Llegados a este punto, recalco la importancia del custodiado en la colección permanente del Museo Néstor; con el que se cierra esta atípica tríada. Quizás sea el menos examinado del conjunto, al remitirnos a una réplica efectuada en París en 1930, sobre el original perdido de 1912/13. Su apariencia no parece denotar insignias u ocultos emblemas. Y, a no ser que miremos más allá de lo visible, se antoja intrascendental la colocación de las manillas, marcadamente angulosas y falcadas, mostrando el extremo inferior de cada falsa baya epígina alzada hacia el rostro del personaje. Que, por demás, carece de malicioso ademán, de tan reposado guiño que apenas demuestra la lascivia propia de un ser ejemplo de acerbada potencia sexual. Ensimismado en andrógina dulzura desvía la mirada hacia el infinito, sin mayor pretensión que la de estipular una obra pretendidamente decorativa, a pesar de que mudo nos advierta de arcanos presagios.

He aquí, verbigracia, que no es casual que, a imitación de un Abhaia mudra, cada fruto se comporte a manera de dedo, dispuesto hacia arriba, como si de una verdadera mano se tratara. Este gesto fue utilizado en el budismo como símbolo indicador de eliminación de cualquier temor, representando la protección, la paz y la benevolencia. En algunos países, como Laos, Camboya o Tailandia, viene asociado al Buda caminante.

9 LA ESFERA (1915), Año II, N° 57.

¿Puede que Néstor nos esté indicando la senda de un renovado trayecto? Además, ¿Puede que esté haciendo un parangón cercano a la simbología de la granada? De todos es sabido que, en el ambiente masón, cada miembro es la semilla que conforma una unidad compacta, como el interior del fruto del *Punica granatum*, que al igual que en el plátano, es uno dentro de un conglomerado. Juan Eduardo Cirlot lo explicita con genial maestría: “... Pero el significado prevaleciente de la granada, debido a su forma y estructura interna, dominando sobre la impresión del color, es el de adecuado ajuste de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente. Por eso, ya en la Biblia aparece como símbolo de la unidad del universo ...”¹⁰.



NÉSTOR. Sátiro, 1930. Técnica mixta sobre papel, 75x54 cm. Museo Néstor.

Es por lo que estimo que el pintor recurre a renovadas encarnaciones de emblemas provenientes de antiguas religiones místicas, asociadas al culto de Mitra, Isis o Zo-roastro. En este pormenor, sabedores del conocimiento que poseía Néstor sobre las

¹⁰ CIRLOT (1997), p. 236.

doctrinas teosóficas de Mdme. Blavatsky, al igual que de las publicaciones del periodista inglés, Alfred Percy Sinnet (Londres, 1840-1921), -entre las que destacamos: *El Mundo Oculto* (1881) y *Budismo Esotérico* (1883)-, no es de extrañar que el pintor quisiera añadir una renovada iconografía, trasmutando los valores de la granada a un fruto más cercano al ámbito canario, con el que participa en significado e intenciones.

En esta esfera de códigos, pocos saben que el plátano es la fruta de Shangó (Sàngó), una de las figuras más representativas en el panteón de los espíritus Orishas. Desconocemos si el pintor tuvo conocimiento de estas prácticas, aunque sí tenemos constancia de su relación con destacadas personalidades brasileñas asentadas en París, donde residió entre 1929 y 1934.

Al igual que en que otras entidades sincréticas, aquí el plátano significa la unidad, pues un único fruto no hace un racimo, de la misma forma que un solo individuo no crea un grupo, ni le permite enfrentarse a las vicisitudes sin el apoyo de la fraternidad a la que se encuentre asociado. Hasta tal punto es importante su presencia en los ritos de aquel santo Osha que, en una de las ceremonias, se le ofrece, según va madurando, al iyawó en los almuerzos, y a los santeros consagrados que van llegando a la ofrenda, conformando un rito de carácter caritativo y de pertenencia a la hermandad yoruba.

Nada parecido ocurre con la miríada de andróginos puttis que recorren los lienzos murales que decoran su museo (1924 -26), o los díscolos y rubicundos del salón Saint-Saëns del Teatro Pérez Galdós (1926/28). Éstos, encorvados por la pesada carga de desbordante y fecunda naturaleza nutricia, en forma de guirnaldas a lo Crivelli¹¹, nos remiten a un renovado planteamiento estético deudor del renacimiento italiano. Entretanto, Néstor se comporta con algo más de reserva en los plafones que coronan el patio de butacas del mismo coliseo, donde la actitud pasa por reproducir bodegones de influencia derivadas de la corriente Art Déco. En los que el plátano reaparece acompañado por un conjunto variopinto de vainas de millo, uvas, ciruelas damascenas, peras, manzanas, suculentos membrillos o redondeadas toronjas. Miscelánea hortofrutícola que también encontrará acomodo en los vitrales o en los remates de escalera tallados por el escultor Eduardo Gregorio (1903-1974).

Al proseguir con este listado, encontraremos los magníficos ejemplos del programa decorativo para el Real Casino de Tenerife (1931-35). Relegados casi al olvido, desconocidos por casi todos, estos inmensos lienzos son el postrer legado de un pintor que comenzaba a cambiar sutilmente su herencia plástica; amortiguando la paleta cromática en pos de una sobriedad, no exenta de mesurado barroquismo, pero que nada, o poco, tiene que ver con los excesos del simbolismo primigenio que tanta fama le reportara. Así queda patente en el panel lateral derecho de *La Tierra*, donde la frondosa *Musa acuminata* de uno de los extremos une sus hojas, formando panteísta arcada, con

¹¹ CARLO CRIVELLI (Venecia, c. 1435-c. 1495), natural de Venecia, desarrolló gran parte de su producción pictórica en la región de la Marca de Ancona, sobre todo en Ascoli. Pintor enigmático y personalísimo, su rastro se perdió para la historiografía hasta que la Hermandad Prerrafaelita lo rescatara a mediados del siglo XIX. Cabe recordar que la presencia de los pintores prerrafaelitas ejerció gran influjo sobre Néstor desde su juventud.

la retorcida tunera. Lo que le sirve para convertir el plano en remedo de embocadura de escenografía natural, en la que encuadrar a los tres atléticos hombres que permanecen combados por el peso de imposibles sacos de papas. Retratados como héroes de una tierra humilde, éstos participan de una encomiable dignidad. Mientras tanto, el albeado blanco de la espadaña del fondo rompe la calinosa atmósfera del intenso fragor del día, sin una nube que los ampare...



NÉSTOR. La Tierra (Lateral dcho.), 1931-35. Óleo sobre lienzo. Real Casino de Tenerife

El espléndido edificio que los acoge, una de las mejores piezas de la arquitectura santacrucera, -bajo diseñado de su hermano Miguel-, mantiene el sabor decadente, envuelto por una ambientación definida por suelos, estucos, mobiliario, carpintería y dellas específicos, que han pervivido inalterados hasta el momento. Por desgracia, recientes intervenciones, que algunos argumentan revistiéndolo de inocua modernidad, han hecho desaparecer parte del legado de identidad de lo que fue desde 1948 el Café Atlántico. Hoy convertido en una especie de merengue carioca, con tintes deudores de un pintoresco plató.

Entre tanto, esta narración carecería de sentido si no nombráramos el gouache diseñado para la promoción turística de Gran Canaria, o la exultante sensualidad del andrógino desnudo, supuestamente femenino, de uno de los lienzos de la serie Visiones de Gran Canaria (1928-34). En este particular, el miguelangelesco cuerpo expone sin pudor el poder sensual que tanto atacó de los nervios al poco temperado monseñor Pildáin y Zapáin, -a la postre obispo de la Diócesis Canariensis-, que no supo atenerse a la calidad pictórica del pincel de Néstor. El cual había replicado con óptica exactitud la materialidad opalescente del tronco de la platanera, producto de la humedad reflejada por la luz, para recaer en la impudicia de aquellos turgentes senos, flanqueada por una arquitectura cicládica, producto del más deleznable paganismo... (advírtase el sarcasmo).

La pasión bananera nestoriana, si se me permite tal licencia lingüística, parece no tener fin. Por consiguiente, llegó a traspasar los límites del lienzo para trascender desde la



NÉSTOR. Visiones de Gran Canaria, 1928-34.
Óleo sobre lienzo, 81x81 cm.
Museo Néstor.

decoración de la casa de Mr. Pilcher (1937/38), hasta dejar huella en otros campos de expresión, como fue la de las escenografías proyectadas para los bailes de fin de año del teatro Pérez Galdós (1934). Ocioso entretenimiento circunscrito en el marco de la promoción de la campaña que denominara, Tipismo.

Justo es en ese terreno de la búsqueda de una identidad canaria donde se mostrará crítico con el cultivo de la platanera. Disquisición paradójica si tenemos en cuenta que la reprodujo con rotunda modernidad en uno de los cartones que servirían de modelo para la industria textil neoyorquina. Aspecto que recoge Pedro Almeida en, “Néstor: un canario cosmopolita”. En el que asevera que en octubre de 1929 recibe el encargo de los establecimientos Wilhelm para tal menester, por el que cobraría la suma de 0,75 francos por metro estampado¹². He de confesar que a día de hoy no hemos podido encontrar cita alguna que haga referencia a la referida empresa norteamericana. Por aquellas fechas, el mercado lo copaba una cantidad ingente de manufacturas, entre

¹² ALMEIDA (1987), p. 124.

las que destacaron, H.R. Mallison and Company, junto a la Stehli Silks Corporation. Muchas de las cuales desaparecieron debido a las consecuencias del Crack del 29. Como ya hemos apuntado unos reglones atrás, Néstor también manifestó su temor ante la costumbre de depender de una débil economía basada en los monocultivos. La Campaña del Tipismo, en la que la industria del Turismo debía apuntalar el futuro del Archipiélago, -sin perder nuestra identidad-, se ofrecía como una oportunidad para diversificar aquellas políticas ancladas en caciquiles postulados.

En 1939, uno año después del fallecimiento del pintor, la Junta de Turismo edita la conferencia que diera en 1936, con el título de Habla Néstor. Este folleto contó con una introducción y arreglos de Domingo Doreste (Fray Lesco), siendo el capítulo: La lección del pasado, la que explicita otra realidad:

“... Mi país ha vivido bajo la fascinación de los cultivos especiales, que se han sucedido desde hace tiempo, produciendo épocas de gran prosperidad, con intervalos de profundas crisis, rayanas en la miseria.

Desde mi estudio de París pensé muchas veces con tristeza en la inseguridad del porvenir de mi país, en el cual un pedazo de tierra dedicado al plátano alcanza un valor superior a grandes extensiones de terreno en cualquier suelo del planeta. Y se fundaba mi dolor en que, precisamente, la pasajera prosperidad hacía perder a mis paisanos la conciencia de la situación y olvidarse, en el vaivén de su economía, de lo estable que ha sido y es “hacer país”. Revalorizando lo propio, preparando nuevas fuentes de riqueza y hasta restaurando cultivos tradicionales que prestigiaron en un tiempo nuestro solar en el mundo ...”¹³.

En suma, la historia del arte viene a configurarse como un inmenso frutero de referencias iconológicas, en las que Néstor aportó su distintivo sello panteísta. Fértil ensoñación en la que los frutos de la Musa, -ya sea acuminata, balbisiana o paradisiaca-, tienen su semejanza con los árboles de la Ciencia, la Vida o la Pasión, ofreciéndonos una suerte de macedonia de arcanos emblemas y valores ctónicos. *“... Por tanto, el plátano pasa de ser un manjar rico en potasio, hierro, magnesio, vitamina B6 y azúcares solubles para convertirse en la divisa de la fertilidad masculina, epítome fálico de la linga hindú, concepto de resurrección y renovación de la vida ...”¹⁴.*

Ex tota vita ut opus faciamus artis necesse est
Néstor

13 NÉSTOR (2014), p. 25.

14 MONTESDEOCA (2013), p. 486.

Bibliografía.

ALMEIDA CABRERA, P. (1987), Néstor (1887-1938): un canario cosmopolita. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, p. 124.

CABRAL DE MELLO, EVALDO (2019), Johann Moritz Fürst von Nassau-Siegen: Gouverneur des holländischen Brasiliens. Verlag Frank-Michael Rommert.

CIRLOT, J. E. (1997), Diccionario de símbolos, Ediciones Siruela, Madrid, p. 236.

COOPER, J. C. (2000), Diccionario de símbolos, Gustavo Gili, México, pp. 114-116.

DARIAS PRÍNCIPE, A.J. (1995), Aspectos de la iconografía platanera en Canarias. En estudios de Arte Homenaje al profesor Martín González. Valladolid, pp. 595-600.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G. (1851-1855). Historia General y Natural de las Indias. 2 Ts. Academia de la Historia, Madrid.

GARCÍA ÁLVAREZ, A. (2001). Santo, seña y ruta histórica del plátano hasta Cuba. Revista de Indias, Vol. XLI. N° 221.

LINNÉ, C. DE (1798), *Eguitis sistema vetabilem secum clases, ordines, genere, species. Cum characteribus et differentis*, Paris, Tipographia Didot Junioris.

MARTÍN-FERNÁNDEZ DE LA TORRE, N. (2014). Habla Néstor: un ideal para Gran Canaria. Edición al cuidado de Víctor Macías. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria- Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Universitaria, p. 25.

MONTESDEOCA GARCÍA, A. D. (2013), Macedonia Paraíso, en Mateo del Pino, A. et Pascual Soler, N. Comidas Bastardas. Editorial Cuarto Propio, Chile, p. 486.

VALLE INCLÁN, R. M. DEL (1 de mayo, 2017). Fémimas-Epitalamano, Biblioteca digital abierta. Tex. nº 2744. Ed. Edu Robsy, p. 6.

El taller de un escultor, lo que dibuja el anhelo

Cristóbal Belda Navarro
Catedrático de Historia del Arte.
Universidad de Murcia.

Muchos son los rasgos que unen a las comedias del siglo XIX cuyo centro es la figura de un escultor. El amor aparece como un elemento común en *El escultor y el Duque* de Zorrilla, ambientada en la Sevilla de 1522, escenario de las intrigas del duque de Arcos contra Torriggiano, en *La Gloria* de Leopoldo Cano, en Domenico Botti (*el escultor y el ciego*), Ricardo Sánchez Madrigal (*La Dolorosa de Salzillo*) o en el adorador del amor inconstante que fue el licenciado Torralba, aquel que gastó la vida en lances de amor. Aureliano Fernández Guerra compuso una obra, *La Torre del Oro*, en la que un fracaso amoroso de Alonso Cano servía para recordar las reivindicaciones a favor de la consideración intelectual de la escultura como hizo Ramón de Navarrete en *Benvenuto Cellini o el poder del artista* proponiendo la facultad del genio para equiparar la nobleza del artista a la de sangre y recordar las deferencias que Francisco I tuvo con el escultor florentino. Gregorio Romero Larrañaga (*Misterios de honra y de venganza*) abordó la trasposición del modelo real a una escultura, la identidad supuesta de la fuente de inspiración porque la vida infundida al frío mármol por Cano sirvió para tejer un drama teatral sazonado con pasajes muy conocidos de la vida rebelde del racionero granadino como fueron contados por toda la literatura artística, especialmente desde el *Parnaso* de Palomino. Nuevamente apareció en *El escultor de su alma* de Ganivet, el escultor que amó una perfección nunca alcanzada como indicó Francisco Seco de Lucena¹.

Otro elemento derivado del anterior es la *desgracia* del artista, su pobreza y la forma obsesiva con que aspira a una mayor consideración social. La necesidad de sentirse valorado sólo se vería colmada mediante la dignidad de su trabajo, recompensa que sólo podría alcanzar si era distinguido entre los premiados en las *Exposiciones Nacionales*, escaparate para entrar en los círculos sociales de la aristocracia y del buen gusto de la corte. El artista depositó sus esperanzas en la recuperación de aquellos certámenes, pues eran la única puerta que se le abría para acceder a un mundo hasta entonces vedado a sus aspiraciones.

1 Una única referencia servirá para mencionar las obras teatrales analizadas en el presente trabajo. Por orden cronológico serán las siguientes: BOTTI (1815); DE LA ESCOSURA (1837), ROMERO LARRAÑAGA (1843), FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE (1845); NAVARRETE (1846), SÁNCHEZ MADRIGAL (1881), ZORRILLA (1904), GANIVET (1904) y GANIVET (1999).

A partir de ahí lograría una fama sin precedentes y la posibilidad de obtener riquezas para ser admitido en pie de igualdad que sus hipotéticos mecenas, albergaba, además, la secreta esperanza de obtener un pingüe matrimonio. Nada tienen que ver esas oportunistas aspiraciones con las tradicionalmente defendidas por los artistas a la hora de reivindicar su trabajo, tuvieran o no éxito en la sociedad española, concepto éste ajeno a la mentalidad exhibida durante el mundo barroco por quienes declaraban que la procedencia intelectual de las artes era aval suficiente para alcanzar una consideración social alejada de los simples menestrales, amparada por el derecho y la tradición.

A veces se deslizaron conceptos como el de la creación artística, el sentido de la escultura, el atuendo del artista, la percepción de la obra de arte por medio de los sentidos o de la imaginación. Igualmente, el taller, siempre como lugar de trabajo y de estrategias para otros fines, especialmente el que lleva a la fama y a la conquista de la fortuna. Al estudio de la forma con que fue éste fue representado van dedicadas estas páginas escritas desde el afecto sentido por quien en este libro es homenajeado.

Una sala cuadrada donde el florentino estudia

El taller fue siempre el punto de partida para el desarrollo dramático bajo diversas formas, aunque con elementos comunes. Sin duda alguna, la importancia concedida a este lugar fue una elección obligada por el desarrollo argumental, al ser conscientes los autores dramáticos de tener que elegir una referencia imprescindible al trabajo del artista con el fin de valorar la similar importancia concedida a las obras de arte y al espacio en que fueron creadas.

Francisco Pacheco tuvo muy clara la importancia de aquella *cárcel dorada del arte*, en que dulcemente vivía prisionera la idea, y así definió Palomino al taller de Velázquez como también hizo Francesco Milizia al recordar la decisión de los habitantes de Olimpia, agradecidos por la belleza del Zeus de Fidias, al instituir una pensión perpetua “en favor de sus descendientes, con la obligación de limpiar aquella estatua, y de manifestarla a los viajeros, y el taller en que se había trabajado”². Para los habitantes de la Élide tenían similar importancia el dios olímpico y su conservación y la exhibición del lugar en que fue creado.

La historia del arte y sus fuentes han sido pródigas en imágenes sobre este asunto encontrando en todas las épocas y en todos los tiempos pinturas y grabados sobre el taller de los artistas. Desde que el propio Velázquez consagrara la trascendencia de aquel lugar son muchos los ejemplos existentes. Courbet, Bazille, Rodin, Brancusi, Derain, François Gorguet, Emile Domini Fasanino, Jacquemart, Dantan, Antonin Mercier, Daumier, sin olvidar las que en el pasado tuvieron como protagonista al artista trabajando ante el lienzo (Vermeer, *el arte de la pintura* de Viena; autorretrato de Goya pintando, Madrid, RABASF, entre muchos otros) y las más contemporáneas que hicieron de aquel espacio un motivo de reflexión, elevando a la fotografía a la categoría de documento

2 MILIZIA (1827), pp. 156–157.

Un grabado francés de 1642 aporta muchas de las claves que van a ser permanentes en la representación de un taller de escultura⁴. Una pareja de la alta sociedad francesa del *Grand Siécle* visita uno de ellos en el que su protagonista va elegantemente vestido como consecuencia del éxito social alcanzado. Ha interrumpido el trabajo para mostrar a los visitantes la forma de abordar la escultura a través del pequeño *modellino* que sostiene en su mano. Lejos queda aquella imagen de *bottega* desordenada y de artista con mandil y montera con que nos fue transmitida a lo largo del tiempo la denostada representación de un modo de trabajo resultado del esfuerzo físico que tantos sinsabores ocasionó a los defensores de la “ingenuidad” de las artes.

Sorprende tanto la forma de representar aquel espacio como el aspecto exterior del artista. Seguramente, el grabado francés, como otros de su misma época, hablan de la figura del escultor como hombre de éxito capaz de competir en elegancia con su escogida clientela.

Pero no sólo es elegante, sino que esa distinción es consecuencia del verdadero andamiaje intelectual de su trabajo. La leyenda situada al pie de este grabado conservado en la Biblioteca Nacional de Francia muestra el diferente sistema con que cada material de la escultura es trabajado, desbastado, labrado, tallado o modelado y su facultad para reflejar “une modelle de sa pensée”. Si los primeros procedimientos recuerdan al Vicente Carducho de *Los Diálogos de la pintura*, los siguientes son un reflejo de la condición intelectual de la escultura tal como lo entendió Gabriel Bocángel entusiasmado con Montañés⁵. La forma elegante de vestir conviene perfectamente a la actividad intelectual de su protagonista y en cierto modo quedan aclarados el origen y la naturaleza de las obras que hace. Los modelos extendidos por alacenas, mesas y repisas, proceden del clasicismo. Cabezas, reducciones, vaciados y copias, constituyen el repertorio formal del escultor y el muestrario de piezas más demandadas por la sociedad de su tiempo.

En este tipo de obras no podemos desligar la figura del artista del espacio que le es propio. Las obras del clasicismo o inspiradas en él suelen ser siempre el compañero inseparable de la actividad del maestro y un motivo de exhibición de cuáles son sus principales referencias, pues aparecen distribuidas junto a los instrumentos de trabajo y a otros sugerentes utensilios de la cultura humanista: esferas, libros, instrumentos de geometría dispersos por el suelo y una visión de estancias contiguas a modo de galerías de museo y lugares de tertulia. En cualquiera de aquellos ambientes el escultor alcanza una estima considerable, es escuchado por discípulos y visitantes, sus obras son contempladas y admiradas. El espacio es en lo esencial una pieza de noble arquitectura: pilares, cortinajes, pavimentos enlosados, pequeñas muestras estratégicamente distribuidas por el suelo, aprendices que estudian y copian dibujos, bocetos, etc.

4 El grabado fue realizado por Abraham Bosse en 1642 en París. Biblioteca Nacional de Francia. París. G 153975

5 Nos referimos a las ideas desarrolladas en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho cuando dice que la escultura medita, discurre, raciocina, hace conceptos interiores, ideas y crea imágenes interiores. Gabriel Bocángel y Unzueta compuso unos versos en alabanza a Montañés, siendo los finales aquellos que destacaban *haber esculpido sus ideas el intento*.

El taller se muestra como lugar de visita y de debate, lleno de un público curioso (Balthasar van den Bossche, 1751) o con el artista en pleno proceso de trabajo (en ambos casos, véase las dos obras de Balthasar van den Bossche, tituladas *Im Bildhaueratelier*), siempre ennoblecido por el mobiliario y la arquitectura.

Balthasar van den Bossche ha pintado repetidamente talleres artísticos, especialmente, de escultura y en todos predomina un ambiente agitado, símbolo de la forma en que el obrador sirvió también de espacio para el encuentro y símbolo de la sociabilidad contemporánea unida por sus aficiones artísticas.

A veces, alejado del murmullo de admiración que provoca el artista, el silencio también se asomó al estudio y al trabajo, a la soledad de un espacio propicio para el desarrollo intelectual, para el aprendizaje, para la transmisión de saberes y para la interacción de las artes con la demostración de los conocimientos comunes a todas ellas basados en principios que declaraban la importancia de la escultura, inseparable compañera de la pintura, testigo principal de la forma con que los aprendices interpretaban la proyección de las sombras sobre el espacio y la forma natural de dibujar luces, sombras, volúmenes, vacíos y perspectivas. De El Greco se decía que tenía una alacena llena de estos pequeños modelos porque eran elementos apropiados para la pintura, utilidad que proclamaba al dibujo fuente indispensable para el aprendizaje de todas las artes.

Lejos del ruidoso espectáculo ofrecido por los talleres tradicionales, el obrador representado en algunos grabados, la forma ennoblecida de situar al artista en el contexto de su trabajo, encontró en la pintura, y, por supuesto, en el teatro, una forma singular de propagar la admiración sentida por ellos.

Benvenuto Cellini fue visitado en el taller de Nesle por el rey Francisco I cuando se encontraba realizando sus famosas obras para la corte francesa y nada explica mejor el ennoblecimiento del espacio de trabajo que la cesión de un sitio monumental, lleno de inquietantes leyendas, muy del gusto romántico, forma explícita de mostrar la estima del rey por su artista pues la cesión de aquel lugar, al decir de Ramón de Navarrete, incluso del propio Alejandro Dumas, se encontraba en estrecha vecindad con el Louvre⁶.

La proximidad del taller del artista a la residencia real, la distinción con que es tratado y el interés suscitado por las obras del escultor, fueron sabiamente utilizadas por Cellini en provecho propio, pues daba a entender que los amistosos reproches dirigidos por el rey a su persona, no eran más que afectuosas muestras de amistad suficientes para distinguirlo entre sus cortesanos y para trazar entre ambos un rango de absoluta igualdad como soberanos del arte y de la política.

Los reyes visitaron también el lugar de trabajo de Velázquez, Calos V fue un declarado admirador de Tiziano, comportándose como los gobernantes antiguos, circunstancia

6 En ambas obras aparece la visita de Francisco I al taller de Benvenuto Cellini, reproducido por los grabados contemporáneos que, por ejemplo, en París dibujaron escenas de la obra de Alejandro Dumas. Véase para ello la obra *Ascanio* de Alejandro Dumas padre y la de Ramón de Navarrete citado en una nota anterior.

utilizada para declarar que la admiración real sentida por sus artistas era un gesto compartido por los monarcas del renacimiento y del barroco y, por supuesto, por la nobleza cortesana asidua visitante de los salones palatinos.

En otros cuadros (Jean Joseph Hormans, *L'atelier du sculpteur*) el escultor da lecciones a sus aprendices, mostrando por medio de un dibujo preparatorio la forma de realizar un enorme jarrón para la decoración de un jardín. Sólo se percibe parte del taller, con amplia salida hacia el exterior y con luz proveniente de un punto situado a la izquierda. El taller está bien iluminado. El paisaje forma parte de la ambientación de los talleres, amplios vanos abiertos al exterior por el que penetra la naturaleza (Henry Wallis, *atelier de sculpteur*, 1617). Se incorpora un ambiente familiar a la escena, el escultor enseña al discípulo, arrodillado frente a la escultura, mientras unos niños jugando, posiblemente los hijos del escultor, añaden una nota de intimidad.

La luz de *bottega* aparece en Balthasar van den Bossche (1681), con luchadores como obra principal. En el *atelier* en el que, a veces, el visitante descansa, sirve también como ámbito de la galantería (Franz-Christoph-Janneck). El taller del artista es espacio idóneo para otros argumentos que nada tienen que ver con las artes ni con el trabajo del escultor. La escultura es el pretexto para entablar relaciones amistosas y galantes, acordes al espíritu de la sociedad del momento en un ambiente distinguido apto, también, para ese tipo de relaciones sociales.

Si las grandes aspiraciones de los artistas vistos por los dramaturgos del siglo XIX era la de ser admitidos entre los miembros de la mejor sociedad de su época, es aquí donde ese sector se siente atraído por su trabajo.

Mucho más vibrante es el ambiente descrito en el dibujo de Giovanni Battista Foggini, una escena alegórica que muestra la simultaneidad de acciones propias de un activo taller en el que se adelanta el trabajo a partir del boceto, se copian las obras de la Antigüedad, se modela o, simplemente, se observa⁷. Como en otras ocasiones, pilares y cortinas permiten que el exterior penetre hasta el taller del maestro y se fundan ambas atmósferas en el tráfago de ruidos y golpes. Es, en esencia, una forma de mostrar la naturaleza alegórica de la escultura y el taller del artista, lleno de referencias clásicas en los modelos existentes (*Torso del Belvedere*) como en el edificio cupulado del fondo y su abolengo clasicista. El reconocimiento de la escultura entre las nobles artes, vieja lucha por quedar separada del mundo estamental, ha logrado su propósito.

Esa glorificación de la Antigüedad aparece en todas las representaciones de un taller de escultor y adquiere un valor alegórico muy superior al facilitado por el simple adiestramiento de un aprendiz. La manera con que se escogen esos ejemplos muestra el valor de la Antigüedad y su condición de norma y guía para el aprendizaje. En la elección de determinados modelos no hay que olvidar que en el cómputo de conocimientos atribuidos a la formación artística la norma corría pareja a la conmoción producida por el estudio de aquellas obras y por los significados que encerraban. Era, por tanto, doble

⁷ NOBILE (sf), pp. 48–49.



Lám. 2.- Giovanni Battista Foggini, *L'atelier d'un sculpteur*. *Scène allégorique*, Reproducido en el catálogo de Maurizio Nobile.

la lección transmitida. Así, el estremecimiento producido en el ánimo del jesuita Louis Doissin al recordar la imagen del *Laocoonte* no puede explicarse sin tener en cuenta ese doble valor de la escultura, con los que el poderoso cincel del escultor anima el mármol o el bronce y dota a sus figuras de rasgos vivos y destacados. “Y es así -indica cómo todo escultor debe copiar la naturaleza, cómo su poderoso cincel debe animar el mármol y el bronce; dotar a sus figuras de rasgos tan vivos y destacados... que la misma naturaleza en sus obras apenas pueda igualar al arte”⁸.

Todos cuantos representaron el taller de un artista glorificaron a la Antigüedad por medio de sus obras más importantes, recreando, de esta manera, un ambiente de estudio cuyos inseparables compañeros fueron siempre *el torso del Belvedere* o *el Laocoonte* dibujado desde distintas perspectivas los cuerpos en torsión y dando pormenorizadas medidas de cada uno.

El *Hércules Farnesio*, las *Venus praxiteliana* o los luchadores helenísticos, que tan vivos ejemplos producían para estudiar la anatomía y la tensión de un cuerpo en ejercicio, aparecieron igualmente en copias y vaciados en el taller del escultor. No extraña que esas obras fueran siempre en los tratados una referencia universal en la que se tenían en cuenta sus valores plásticos y sus elementos simbólicos más profundos⁹. En el *Análisis de la belleza* de Hogarth aparecen todas esas obras (*Torso del Belvedere*, *Apolo del Belvedere*, *Hércules Farnesio*) consideradas representantes de la belleza suprema en la escultura, estableciendo una escala de valores en cuyo último lugar colocaba la afición académica por la copia.

8 Vid. *Sculptura. Carmen, autore Ludovico Doissin, Parisis, Apud P. A. E. Lemercier, Typographum ac Bibliopolam, via san Iacobaea, sub signo libri aurei, MDCCLVII, Liber primus*. A partir de la página 6 se encuentra la emotiva cita del Laocoonte: *quid referam alterius monumentum insigne laboris /Laoconta...* La traducción al francés del mismo pasaje, en Canto I, pág. 10. Igualmente, Gerard Audran lo propuso como modelo en su obra *Les proportions du corps humain, mesurées sur le plus belle figures de l'Antiquité, Á Paris, chez Girard Audran, Graveur du Roy, MDCLXXXIII*.

9 CUZIN, GABORIT y PASQUIER, (2000), pp. 403-405.

Del *Apolo del Belvedere* dijo Milizia que haría buen contraste con un ídolo egipcio, recomendando verlo con detenimiento sin necesidad de leer la descripción de la *Enciclopedia* en su voz *Greco*. La diferencia entre Milizia y la *Enciclopedia* se basaba en la forma de analizar el instante representado por la escultura. Esa idea del *instante* es clave para entenderla. Para la Enciclopedia, “un libro que no debe enseñar sino verdades”, el instante representado es el de ir a disparar la flecha contra la serpiente Pitón. De ahí la forma despectiva con que Apolo mira al reptil. Milizia entendía que el instante no era el previo al lanzamiento del dardo sino posterior al mismo. Apolo ya ha lanzado la flecha y echa a nadar. Y en esa forma de entender la estatua está su grandeza: gracia y ligereza en el movimiento en el que Apolo “apenas toca el suelo”.

El hombre en esta escultura aparece “depurado de toda imperfección humana”. No sólo la escultura era bella, sino que sus proporciones y delicadeza mostraban igualmente su condición sobrenatural hasta el punto de poner en boca de un imaginario católico la frase “si yo fuera gentil la adoraría, transportado de tanta belleza”¹⁰.

Un vaciado del *Gladiador Borghese* fue traído por Velázquez de Italia entre el importante bagaje destinado al Alcázar madrileño, prueba de la admiración suscitada por los valores escultóricos y simbólicos de la Antigüedad.

Junto a obras modernas pero reveladoras del impacto producido por el mundo clásico (*Eneas y Anquises* de Bernini, por ejemplo), *los luchadores de pancracio* ocupaban lugares estratégicos en el taller del escultor, admirados por sus condiciones de peso, movimiento y volumen y por representar ciertos valores de la educación antigua. Eran admirables esculturas del tipo de los *Luchadores de Florencia*, copiados por grandes artistas o, simplemente, reproducidos en vaciados como los donados por Anton Raphael Mengs al rey Carlos III para aprendizaje de los alumnos de la Academia de San Fernando. En ellos quedaban claros los soportes de la individualidad en sus diversos entrenamientos, el intelectual y el físico, pilares sobre los que se fundó la *paideia*¹¹.

El mono escultor

Relacionado con estas representaciones, aunque lejos de ellas por su espíritu sarcástico, se encuentran ciertas versiones del *mono escultor*, variedad insólita de la imagen del artista para la que se han dado diversos significados. Seguramente, la alegoría de la vanidad y de la jactancia humanas cuando no la ignorancia y la imitación fueron interpretadas por medio de esa figura animal cuya arrogancia quedó manifiesta en la leyenda latina *Aspice ut ingentes suspendat simia rugas*, que no es más que el refrán castizo *aunque la mona se vista de seda...*

No existe una lectura única de esos cuadros, aunque la imitación sea la que mayor éxito ha obtenido, sino la versatilidad de la figura animal para simbolizar defectos o virtudes

¹⁰ MILIZIA (1827), p. 6.

¹¹ Vid. el catálogo de la exposición *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, nov. 2013 - ene. 2014.



Lám. 3.- David Teniers, *el mono escultor*. Museo Nacional del Prado. Madrid

siempre relacionadas con el comportamiento de los humanos. Y la estupidez no era la menor entre las más azotadas.

La pintura y, por tanto, la escultura se ven reducidas, en estos casos, a un mero ejercicio repetitivo, pues el mono reproduce los movimientos humanos supuestamente aprendidos de la vana observación de las cosas, de las que reproduce su apariencia.

Entran en juego el valor de la inteligencia y de los sentidos como principios opuestos o aliados del conocimiento y quién sabe si trazando una trampa sutil sobre quienes pretenden lograr la condición de artista bajo el principio de la simple copia. El cuadro de David Teniers, *el mono escultor*, del Museo Nacional del Prado, puede servir de guía.

Glendining se explayó en la explicación del simbolismo simiesco a propósito de un cuadro de el Greco mencionando las distintas explicaciones simbólicas de Wethey¹². Entre los muchos valores negativos atribuidos al animal (símbolo del pecado, de la fatuidad

12 GLENDINING (1978).

y de la estulticia), la imitación parecía ser el más extendido y es ahí donde cobra mayor significado el atribuido a esa cualidad del aprendizaje, coincidiendo, además, con la consagración de tal principio como uno de los grandes méritos de los modernos. En el siglo XVIII recordaba Falconet la idea de que la imitación de los antiguos era una disciplina imprescindible para lograr la perfección pues todo cuanto el cuerpo mostraba - y era mucho lo logrado a base reflexiones matemáticas y geométricas - no era más que un reflejo de la belleza interior¹³. Mengs lo expresó con claridad poética cuando afirmó que la belleza del cuerpo era el deleite del alma.

Matías Díaz Padrón estudió la serie de Teniers y dio las claves que explicaban el significado del cuadro y la misión alegórica asignada a cada objeto y a cada protagonista¹⁴. El cuadro se convertía en una sátira de ciertos comportamientos humanos simbolizados en la estupidez del mono, rodeado de modelos antiguos (Séneca, Venus, Torso del Belvedere), cuyo significado desconocía, pero inquilinos habituales de unos talleres artísticos a los que daban lustre y a sus dueños hacía acreedores de un inmenso caudal intelectual considerado el principio normativo de su oficio. Desconocemos las enseñanzas logradas por tan hábil simio y mucho más las pretendidas reflexiones de su visitante, símbolo del fatuo erudito y del pedante, que, ayudado de una lupa, examina detenidamente los logros del supuesto escultor. La indumentaria de ambos es un signo más del esperpéntico ambiente, crítica mordaz del noble importuno que visita el taller del artista haciéndose pasar por un consumado experto. Existe un profundo abismo entre lo figurado y la realidad, semejante al que se abría entre las cosas y su nombre advertido por Octavio Paz en su *Mono gramático*.

El fingido artista bajo la apariencia de pintor o escultor fue también utilizado por la cerámica de Alcora en el siglo XVIII, convertido ya su protagonista en un motivo artístico y literario, repetido en obras de pintura de Jean Simeon - Chardin y de Antoine Watteau en los que la función animal se ha convertido en una perfecta metáfora, una metáfora llena de moral e ironía, acaso, reflejo del sentido negativo que en la literatura griega siempre tuvo el simio como un ser lascivo y demoníaco, avaro y desvergonzado, carente de razón.

Los fabulistas siempre dieron una visión negativa del mono imitador bajo distintas funciones en las que siempre sobresale su capacidad para reproducir, aunque sin entender, los movimientos humanos. Iriarte habló del mono titiritero, aquel charlatán imperpetinente que presumía ante los animales de un circo enseñándoles una linterna mágica apagada pues creía reproducir las transparencias pintadas con que su dueño asombraba a la concurrencia¹⁵.

El mono adúlador fue el protagonista de una de las fábulas de Ibáñez de la Rentería. En *La corte del león* dos animales, el mono y el buey, representaban valores antagónicos, el trabajo, el esfuerzo y la insolencia, mientras que en otra mostraba cómo la sociedad

13 FALCONNET (1781), vol.II, p. 227.

14 DÍAZ PADRÓN (1995), p. 1388.

15 Decía así la recriminación al mono: *¿de qué sirve tu charla sempiterna/ si tienes apagada la linterna?*

premiaba la vanagloria, la estupidez y las conductas vacuas, ingeniosas e inútiles por menospreciar el sentido del rigor y del esfuerzo. Propuso dos animales como ejemplo de esa paradoja, un mono que conseguía el afecto de su dueño haciendo *monerías* y un papagayo que repetía palabras y sonidos sin saber lo que decía para lograr las caricias de su dueña¹⁶. El mundo ilustrado fue especialmente sensible a esas contradicciones a la hora de defender las artes útiles y a mostrar a una sociedad desmemoriada el verdadero valor del trabajo.

Es, quizá, ese sentimiento el que aparece en las fábulas de José Joaquín de Mora (1783-1864) con aquel mono que sabía escribir su nombre con el rabo. Pero el *mono artista*, experto artesano en zapatos y guarniciones, volvió a aparecer en una serie de fábulas (*El borrico basurero*) escritas por J. de C. R. en 1849. El pobre animal, deseoso de complacer a su dueño, transformó un humilde borrico en un brioso corcel con tan mala fortuna que dio con su amo en el suelo. Descubierta el enredo, fue reprendido el animal y acusado de ambicioso por querer ascender en la escala social olvidando su oficio cotidiano¹⁷. Tal parábola era un tardío reflejo del recelo despertado por las leyes liberalizadoras de Carlos III, perfectamente representadas en algunas comedias de Ramiro María Trigueros¹⁸.

Goya, en el aguafuerte *Ni más ni menos*, pintó a un mono ante un caballete en el que supuestamente debería aparecer el modelo. Al margen de la imaginada identidad del mono pintor (llegó a pensarse en Antonio Carnicero), el *capricho* alude al artista adulator que retrata al hombre público, engolado y suficiente, seguro de sí mismo, pero hipócrita y falaz, nada comprometido con los principios que dice defender y sí, por el contrario, codicioso de verse representado como quería. Parece que ese sentido de la adulación conviene a la fábula de Ibáñez de la Rentería. El mono pintor representa a sus modelos como ellos se quieren ver.

No dejó de prestarse atención al supuesto artista representado por el mono, pues el mundo contemporáneo ofrece ejemplos del atractivo que despertó. Es cierto que Desmond Morris presentó a aquel mono artista llamado *Congo*, del que Picasso compró uno de sus cuadros. Pero el motivo literario que mejor conviene a esa representación es, precisamente, el incluido en la fábula de Álvaro Yunque (1889-1982) *La obra maestra*, con un mono escultor y un cóndor, su antagonista. En ella el simio se hace pasar por un consumado artista haciendo creer a toda la población animal de su contorno ser el autor de una ingeniosa escultura que situó en la cima de una alta montaña:

“El mono tomó un tronco de árbol, lo subió hasta el más alto pico de una sierra, lo dejó allí, y, cuando bajó al llano, explicó a los demás animales:

¿Ven aquello que está allá? ¡Es una estatua, una obra maestra! La hice yo. Y los animales, mirando aquello que veían allá en lo alto, sin distinguir bien qué fuere,

16 IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA (1797), p. 26.

17 C. R. (1849), p. 51.

18 Me refiero a la comedia *Los menestrales*, de 1784.

comenzaron a repetir que aquello era una obra maestra. Y todos admiraron al mono como a un gran artista. Todos menos el cóndor, porque él era el único que podía volar hasta el pico de la sierra y ver que aquello solo era un viejo tronco de árbol. Dijo a muchos animales lo que había visto, pero ninguno creyó al cóndor, porque es natural en el ser que camina, no creerle al que vuela”.

Vemos, por tanto, que entraron en juego valores como el conocimiento y la fantasía, *los ídolos de la imaginación* propuestos por Gracián, de lejos grandes esculturas, de cerca espantajos rellenos de inmundicias; el valor de los sentidos, la confusión de las formas, la percepción de la realidad. Pero también otros supieron alentar la mirada interior o el vuelo místico por encima de la realidad de las cosas, como el cóndor de Yunque o el pájaro solitario de san Juan de la Cruz. El que mira de tejas abajo no es más que un incauto engañado por el artista que es un fingidor.

De la factoría napolitana a la solitaria celda



Lám. 4.- Thomas Uwins, *Factoría napolitana de santos*. Leicester Museum Art and Gallery.

Frente a las obras de Platzer en las que reina un ambiente propio de humanistas, el taller tradicional presentaba otra imagen. La obra de Thomas Uwins conservada en el Leicester Museum Art and Gallery es un ejemplo real de la atmósfera vivida en un taller tradicional. No existe parangón posible entre el elegante ambiente de los cuadros mencionados y el desorden natural de un obrador de escultura que debe atender a numerosos encargos. Pintado en 1832 representaba una escena muy popular entre la sociedad contemporánea familiarizada con los numerosos talleres que poblaban la ciudad de Nápoles y con las pinturas de costumbres de Uwins, testimonios de la manera de ser de aquellos habitantes.

Entre las obras más populares de Uwins, este cuadro representaba una forma más de evocar el ruidoso y caótico ambiente de Nápoles y, desde luego, el éxito alcanzado por los talleres de escultura que poblaban todo el Mediterráneo.

La sociedad napolitana se veía reflejada en esa obra entre el ir y venir de piadosos clientes que a diario acudían a un taller de los muchos que poblaban la ciudad y se identificaba en los pinceles de un artista que supo aunar las elegantes maneras de su formación inglesa, el atractivo del *Gran Tour* y la animosa y variopinta atmósfera de una ciudad cautivadora.

El éxito de este cuadro se debió a la forma con que la sociedad contemporánea asumió con naturalidad la vida de un taller como los que a diario contemplaba en su calles y plazas. El pintor, que tan bien interpretó las costumbres napolitanas, hizo de aquel lugar una imagen más del variopinto mundo de la ciudad.

En una amplia sala un escultor, vestido a la manera tradicional, deja momentáneamente su trabajo para atender la inesperada visita de un fraile a su taller. Aparece éste como un único espacio en el que se amontona bajo un techo de madera el desorden natural de los obradores contemporáneos y, entre esa baraúnda desordenada de objetos, el escultor se nos muestra muy lejos de ser la figura elegante vestida de casaca que, interpretando las buenas maneras de la sociedad culta, atiende a sus clientes. Ahora, los recibe fatigado, con las piernas abiertas y los instrumentos de trabajo en sus manos, apoyado sobre el objeto que trabaja, en actitud espontánea, para escuchar la plática interesada de un fraile sentado sobre una peana dorada destinada, acaso, a más elevadas pretensiones.

Por el suelo caen, esparcidas, las astillas de madera, lecho ocasional de un perro que encuentra calor en ellas, y por mesas y repisas se dejan ver pinceles y palillos de modelar, objetos de cerámica, una botella de vino, dibujos y bocetos, dando sentido al caótico desorden de un cuadro titulado *manufactura napolitana de santos*, encargada por un comerciante de maíz¹⁹.

Seguramente, entre todos los detalles que dan a la obra un aire singular y, acaso, el más adecuado a su atmósfera habitual, es el ser identificado como tal y que su comprador fuera un miembro de la nueva burguesía enriquecida con el comercio, signo del cambio producido respecto a las representaciones de los siglos XVII y XVIII.

El mercado artístico se va nutriendo de nuevas clases sociales atraídas, en este caso, por el seductor ambiente de una ciudad que supo cautivar a cuantos llegaban a ella ofreciendo un catálogo inédito de situaciones desconocidas para los visitantes.

A diferencia del *Grand Tour*, o siguiendo los pasos que había trazado ese itinerario educativo de la aristocracia europea retratada por Pompeo Battoni, las nuevas clases sociales enriquecidas por el comercio o por otras actividades sintieron igualmente esa

19 En *Memoir of Thomas Uwins, London, Logman, Brown, Green, Logmans and Roberts*, 1853, vol. I, p. 157 aparece simplificado el título como *saints manufactory* y la fecha de 1832.

fascinación napolitana tan magistralmente interpretada por Thomas Uwins, rendido ante las costumbres del Nápoles que visitaba y que reprodujo en obras como la presente o en ese conmovedor momento, *el último abrazo*, nombre con que, en ocasiones, ha sido traducido el lienzo *taking the veil*, salvoconductos imprescindibles para el ingreso del pintor en la *Royal Academy* de Londres.

Identificar el taller de un escultor con el de una fábrica organizada para satisfacer numerosos encargos puede ser una forma sarcástica de referirse al éxito obtenido por la escultura napolitana, por la gran difusión alcanzada por todo el Mediterráneo y por la popularidad de sus imágenes solicitadas desde todos los puntos del continente. Algo parece percibirse en las esculturas reproducidas, normalmente alusiones a piezas recibidas por encargo, pero que en algunos casos recuerdan las obras de Nicolás Fumo.

Esta obra fue realizada en 1832 como una interpretación del interés despertado en la mentalidad romántica por entender la poderosa influencia de las imágenes devocionales que tanto conmovieron a Goethe, otro ilustre viajero admirado de su atractivo y que, en este caso, viene a ser también un testimonio de la lucha de unos talleres dispuestos a sobrevivir al influjo poderoso de las Academias, pues creían llegar hasta el ánimo de los fieles con una eficacia mayor que la producida por esas instituciones sobre las que cayó la responsabilidad de la nueva educación artística.

El espíritu del curioso y la exploración analítica de las costumbres vernáculas, fueron objeto de atención de laboriosos eruditos escrutadores desapasionados de la cultura tradicional de artesanos y menestrales cuyas costumbres llevaban al teatro, a la música, a la poesía o a la pintura.

La imagen de ese taller de Thomas Uwins está mucho más cerca del enojoso relato de José de Mora, poco dado a enseñar su taller ni a dejarse ver, que a los elegantes grabados o pinturas de obradores ordenados y limpios visitados por la exquisita sociedad del renacimiento o del barroco. “Si yo pudiera ejercitar mi profesión - decía el escultor granadino- con una paleta y unos pinceles sin hacer más ruido del que vmd hace cuando pinta ni usar otros instrumentos, con gusto me dejaría ver obrar”²⁰.

Muchos artistas emprendieron la aventura de representar el taller de un escultor. En España, Domingo Olivieri como su rival Felipe de Castro anduvieron a la par a la hora de dignificar su oficio como otros quedaron rendidos al mundo clásico. No era lo mismo la representación del escultor en su trabajo, en el que la imagen aislada (Pompeo Leoni, Montañés) captaba toda la atención del cuadro que aquellas imágenes del espacio de creación, hervidero de ideas y de propuestas, de avances y abandonos tanto si procedían de las fuentes clásicas como si eran resultado del aprendizaje tradicional bajo la tutela de un maestro.

Más cerca de la imagen de Uwins está la del escultor Francisco Salzillo en lo referente a la indumentaria del artista, prueba de que el idealismo con que fue tratada la ico-

20 BELDA NAVARRO (2015), p. 36.

nografía del taller quedaba inspirado por la necesidad de romper las rígidas fronteras del parangón más que por la realidad descrita por José de Mora. Aunque el retrato del escultor murciano, debido a la mano de Joaquín Campos (Biblioteca Nacional de España), es anterior no puede ocultar el vínculo existente entre ambos, pues la indumentaria establece un parentesco que, seguramente, era el resultado de siglos de tradición.

La cercanía cronológica de la obra de Uwins y los textos dramáticos del siglo XIX pueden sugerir algunas de las fuentes de inspiración de los autores teatrales. En 1802 el grabado de Thomas Rowlandson, *Taller del escultor: Compra de moldes* añadía una nota de humor al tema, ironizando sobre el supuesto rubor de una dama ante un catálogo numeroso de desnudos antiguos. El artista, un viejo ladino, vestido de montera y mandil, enseña el *Hércules Farnesio* a la gentil pareja, seguramente decidida a adquirir una copia exacta de los viejos modelos. Por las paredes aparecen ordenadas las conocidas versiones, yesos y reducciones, de los antiguos dioses: el mencionado Hércules, *Eros* y *Psichis*, *Laocoonte*, *Venus Medici*, *Los luchadores de los Uffizzi*, *el galo suicidándose*, *Apolo del Belvedere*, *las Venus chipriotas de Doidalsas*, *Afrodita* y *Pan*, *Ariadna dormida*, etc.; un auténtico muestrario de la bella desnudez del cuerpo humano.

En el vodevil *Les marbres vivants*, representada por primera vez el 18 de enero de 1817 en el teatro Mont-Thabor de París, antes Circo Olímpico, los grupos que se encontraban en el taller eran los inseparables dioses del escultor: Venus, Apolo, Céfiro, Mercurio, Diana, Minerva, el Amor, Las Musas, Pomona, Hebe y Flora. Aquel juguete cómico, como titulara su autor la comedia, ponía en manos de un inexperto discípulo el poder de dar vida, involuntariamente, desde luego, a los dioses pobladores de su taller. El cándido y vago discípulo no supo arreglar aquel inoportuno milagro hasta que el maestro, devolviendo a sus pedestales a los viejos dioses, reprendió la insolencia de su aprendiz y dudó mucho de su idoneidad para la escultura.

La vida de aquellos simulacros también volvía de su mundo marmóreo en las horas inciertas de los atardeceres cuando las sombras confundían la realidad y los sueños en aquel Museo de Reproducciones Artísticas visto por Azorín en el viejo Casón del Buen Retiro.

En el *El escultor y el ciego*, de Domenico Botti, hubo que esperar hasta el acto tercero para que el taller saliera al escenario. Y no era más que un ambiente lleno de “trozos de mármol, grupos y estatuas” a medio realizar por un escultor, Egidio de nombre, tocado con gorro en la cabeza y calzado con chinelas. Sentado sobre mármol, contempla el dibujo preparatorio del que espera realizar una bella estatua por la que no recibirá más premio que un “patrimonio de críticas y alabanzas”. La indumentaria sugerida por el traductor o autor italiano de la obra utiliza ciertos elementos que ya parecen indispensables en latraza los elementos indispensables de la ambientación de un taller.

No todos los textos dramáticos fueron tan precisos como los que hemos ido viendo. El taller de Torriggiano (*El escultor y el duque* de Zorrilla) no era más que una *sala cuadrada donde el florentino estudia*, descripción tan poco precisa como el de Alonso Cano en Romero Larrañaga (*Misterios de honra y venganza*), cuyos únicos adornos fueron la escultura de una Virgen y los útiles de pintor y de escultor. Sí es cierto que la iluminación

del taller es una de los rasgos presentes en todas las obras. Ventanales que se abren al fondo para iluminar una estancia a la que se deja la capacidad de evocar de forma acertada los instrumentos propios del trabajo de un artista.

Dos grabados, de 1892, incluidos en la obra de Zorrilla, presentan el momento en que Torriggiano descubre la escultura encargada por el Duque de Arcos. En el segundo se ve el taller como un lugar amplio y desordenado, con los instrumentos del oficio, esculturas a medio hacer y visitantes asombrados.

En la obra *Genio, arte y amor. Comedia original en dos actos y en prosa* por N. M., 1857 aparece el escultor Rovira, ávido de gloria, como el escultor protagonista. Tras la *dramatis personae*, el autor da las primeras indicaciones para la representación de la escena en la que aparece un taller:

“Taller de escultura con puerta al fondo, laterales a los costados. Algunos pedazos de piedra por el suelo, un grupo representando las tres virtudes teologales y los útiles indispensable de la profesión”. Luego, aprendices (Justo y Esteban, prácticos) devasando el mármol.

Leopoldo Cano escribió en 1888 una obra de teatro titulada *Gloria. Comedia en tres actos y verso*. En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MSS/14737) aparece un título tachado, supuestamente, por su autor, que dice: *Estatua de la gloria*, dedicado a la conocida actriz *Elisa Mendoza Tenorio, mi linda mariposa, mi triste pasionaria, la amable y gentil musa española que, en este poema, lleva el adecuado nombre de Gloria de España*.

Tras describir el brillante curriculum de la musa inspiradora de la obra en piezas memorables como *Crisálida y la mariposa o Pasionaria*, la acción recuerda el Madrid finisecular rendido al encanto de una actriz, modelo elegido para una alegoría de España. Toda la trama parte del estudio del escultor:

“pobre y artísticamente decorado. Al fondo una puerta grande de cristales que está abierta y permite ver una cuesta practicable por un sendero que llega hasta la divisoria y parece continuar al otro lado de la altura.

A la derecha, en primer término, una puerta; en segundo una grada con escalones que da acceso a una plataforma sobre la cual hay un zócalo que sostiene una estatua; ésta ha de parecerse a la actriz que desempeña en la comedia el papel de Gloria, a lo menos, por el traje y representará una niña con vestido de estilo español abrazando una bandera y reclinada sobre un laurel que la corona. La plataforma está rodeada por una cortina que puede correrse”.

Tras describir otros pormenores, sigue diciendo Leopoldo Cano: “Mesa con dibujos y recado de escribir a la izquierda; un saco de yeso de modelar arrimado a la plataforma y algunos otros objetos que se mencionarán en el diálogo”. Por la ventana se filtra una luz de mediodía.

En la obra de Patricio de la Escosura (*La corte del Buen Retiro. Drama histórico en cinco actos*) se desarrolla una trama que narra los pretendidos amores del conde de Villamediana y la reina Isabel de Borbón, sorprendidos por el rey en un soneto (acróstico) dedicado por el díscolo aristócrata a la reina.

En el acto tercero se representó el taller de Velázquez compuesto por sus propios cuadros a despecho de su exactitud cronológica, pero con el deseo de que el espectador conociera mejor la entidad del pintor del rey en el momento de atender un encargo del conde de Villamediana, supuesto amante de la reina Isabel de Borbón en la figura de Diana sorprendida por Acteón.

Muy lejos de los ambientes de esas obras teatrales, incluso de los grabados que ilustraron el taller de un escultor, la pieza en un acto de Ricardo Sánchez Madrigal, *La Dolorosa de Salzillo*, vino a culminar la fascinación ejercida por una obra rodeada de misterio como en ocasiones estuvieron asimismo dotadas de esa aureola de lo inefable esculturas como la *Soledad* de Gaspar Becerra nacida del sueño en que quedó sumido su autor. No fueron las llamas apagadas del hogar las que dejaron ver el trasunto de lo que el escultor debería realizar, sino otros sentimientos rodeados de un enigma similar. Al principio de este trabajo indicamos que el taller del artista era el sitio apropiado para el desarrollo argumental cuyos ejes ya dejamos indicados. Ahora, nadie visita su obrador, sino que es un oscuro y misterioso lugar en que se encierra su dueño desesperado por no encontrar el ideal que buscaba. Pasó igualmente con la realización de su famoso *Ángel*, inspirado por un misterioso visitante.

La obra teatral en cuestión se abría precisamente con el taller de Salzillo como espacio único de toda la trama para narrar una acción ocurrida en la ciudad en 1756, precisamente, el año en el que el escultor realizó para la cofradía del Viernes Santo las tres imágenes aisladas de la *Verónica*, *san Juan* y *la Dolorosa*. Esta pieza rodeada de fantásticas leyendas sirvió para acrecentar el prestigio de su autor en una ciudad que le adoraba y que vio en ellas los signos delatores de una inspiración sobrenatural o la "crueldad" del artista fingiendo una tremenda tragedia.

En todas las versiones, quedaron siempre patentes los valores alegóricos que habitan en toda fantasía popular. La belleza de los modelos que inspiran sus obras, tan extraordinariamente bellos, como el profundo naturalismo convertido en una de las bases de la educación artística, afloran siempre bajo el manto poético de las leyendas y sólo considerando esos parámetros podemos entender unos relatos rendidos al poder de la imagen.

En la obra de Sánchez Madrigal era el taller el espacio de mayores dimensiones de todo el escenario amueblado con los enseres tradicionales de la principal actividad de su dueño: una puerta con jardín como en el relato de Alonso Cano, un caballete, un sillón frailer, un torno de tallista y un madero sin desbastar. Yesos y modelos completan la estancia. El taller y la casa del artista se encontraban en la misma vivienda.

Para crear su famosa obra Salzillo se aisló del mundo convirtiendo su taller en una *solitaria celda*. Esta poética visión de un sitio, habitualmente concurrido y ruidoso, y el

del maestro murciano lo fue como demuestran los testimonios que hicieron del mismo un lugar de debate y reflexión de los notables de su ciudad, se aleja inevitablemente de esa nutrida concurrencia. Esa es la forma con que definió Salzillo el lugar en que se recogía para hacer sus obras. Cuando el escultor, lleno de desesperación por las sospechas de infidelidad de Juana Vallejos, piensa comportarse como un hombre y lavar su honor, abandonó el taller, una prisión, decía, “en donde yacen las ilusiones del artista muertas”.

Antes de que el siglo XIX llegara a su término, la ciudad de Granada fue testigo del drama místico de Ángel Ganivet *El escultor de su alma*. La acción se situaba en la Alhambra en época indeterminada con un éxito tal que los asistentes creyeron encontrar en la belleza de sus versos recuerdos evidentes de Lope y de Calderón.

Francisco Seco de Lucena, amigo personal del autor, fue el encargado de dar a la imprenta tan extraordinaria obra dramática, rara pieza entre la producción literaria de su autor. A diferencia de los restantes dramas vistos en el siglo XIX, la obra de Ganivet, émulo de los grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro, no tenía en cuenta la representación física del taller, sino la nostalgia de la Granada vista en la lejanía, testigo del agónico proceder del artista. Una estancia subterránea penas iluminada por una tenue luz, como la recomendada por su autor para la ambientación del teatro, estaba acompañada de esculturas en una incierta atmósfera más apta para el encuentro amoroso que para la actividad del maestro. Pedro Mártir, como los demás protagonistas, representan la rebeldía del espíritu humano en pos de una perfección nunca alcanzada hasta que, purificado por el fuego, como dijo en su amplio estudio Francisco Seco de Lucena, murió *esculpido en forma eterna*.

Espíritu rebelde como el de los héroes mitológicos o como los grandes hitos de la literatura universal, el escultor será una representación alegórica del espíritu humano y sus deseos de perfección.

Bibliografía.

- BELDA NAVARRO, C. (2015). "Alonso Cano. Reflexiones sobre la escultura" en *Escultura y teoría de las artes*. Murcia: Editum y Fundación Cajamurcia.
- BOTTI, D. (1815). *Los viajes del emperador Segismundo o el escultor y el ciego*.
- C. R. de, J. (1849). *Apólogos o fábulas escritas por J. de C. R.* Madrid: Imprenta de D. Baltasar González.
- CANO, L. (1888). *La Gloria*. Biblioteca Nacional, Mss.14737.
- CUZIN, J. P.; GABORIT, J. R. y PASQUIER, A. (2000). *D'après l'Antique, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 2000-2001*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1995). *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Museo del Prado.
- ESCOSURA de la, P. (1837). *La corte del Buen Retiro. Drama histórico en cinco actos*. Madrid: Imprenta de los hijos de D^a Catalina Piñuela.
- FALCONET, È (1781). *Oeuvres d' Étienne Falconet, Statuaire; contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux-Arts, dont quelques-uns ont déjà paru, mais fautifs: d'autres sont nouveaux*. Lausana: Société Typographique.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, A. (1845). *Alonso Cano o la Torre del Oro. Recuerdo dramático del siglo XVII en cuatro actos*. Madrid: Imprenta de José Repullés.
- GANIVET, Á. (1904). *El escultor de su alma*. Granada: Imprenta del Defensor de Granada.
- GANIVET, Á. (1999) *El escultor de su alma. Edición facsímil* con estudio preliminar de M^a Carmen Díez de Alda Heikkilä. Granada.
- GLENDINING, N (1978). "El soplón y la fábula de "El Greco: ¿Imitación de los clásicos, cuadros de género o pinturas emblemáticas?" en *Traza y Baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, Barcelona: n.º 7, pp. 53-60.
- IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, J. A. (1797). *Fábulas en verso castellano*. Madrid: Imprenta de Villalpando.
- MILIZIA, F. (1827). *Arte de ver las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco Millizia y traducido al castellano por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Imprenta Real.
- NAVARRETE, R. (1846). *Benevenuto Cellini o el poder del artista*, Madrid, 1846 (el manuscrito de la Biblioteca Nacional está identificado con la signatura Mss. 14533/4; N. M. *Genio, arte y amor. Comedia original en dos actos y en prosa*, 1857, Biblioteca Nacional, Mss. 14299, n.º 3).
- NOBILE, M (sf). *Giovanni Battista Foggini (1652-1725) Premier sculpteur à la cour de Cosme III de Médicis. Un fonds inédit de dessins*. Bolonia-París.
- ROMERO LARRAÑAGA, G. (1843). *Misterios de honra y de venganza. Drama en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta de Omaña.
- SÁNCHEZ MADRIGAL, R. (1881). "La Dolorosa de Salzillo. Drama en un acto y en verso", incluido en el libro *Flores de Murcia*. Murcia: Archivo Municipal de Murcia, 10-E-15).
- VV.AA. (2013). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- WALDMANN, S. (2007). *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial.
- ZORRILLA, J. (1901). "El escultor y el duque" en *Leyendas*. Madrid: edición con ilustraciones de Daniel Urrabieta Vierge y Arturo Mérida.

Un paraninfo universitario, proyecto de reválida de Antoni Gaudí

Mireia Freixa

Catedrática emérita de Historia del Arte.

Universidad de Barcelona.

Antoni Gaudí (1852-1926) que fue un gran arquitecto, no había sido un gran estudiante. Hizo la carrera un poco a trompicones, compartiendo el estudio con el trabajo en el taller de otros arquitectos como Joan Martorell i Montells (1833-1906) -que siempre reconoció como su maestro-, Francisco de Paula del Villar y Lozano (1823-1902) o el maestro de obras Josep Fontseré i Mestre (1829-1897), hecho que, sin duda, fue una gran escuela alternativa. Su carrera universitaria fue larga y, complementando los cursos de arquitectura, pasó por las aulas de la Facultad de Ciencias y la Escola de Llotja, como se conocía popularmente a la escuela que dependía de la Academia Provincial de Bellas Artes, alojada en el edificio neoclásico de la antigua Llotja de Mar. Se conserva una parte bastante substanciosa de sus trabajos de estudiante en el archivo de la actual Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) que, de alguna manera, compensa la pérdida del resto de sus dibujos que estaban depositados en el taller de Gaudí de la Sagrada Familia y se perdieron en los primeros días de la Guerra Civil.

Entre estos proyectos destaca el trabajo de reválida, un paraninfo universitario que queremos comentar en este texto homenaje al amigo y compañero Alberto Darías Príncipe. El interés por el modernismo y la común dedicación al mundo universitario, han sido temas que nos han acompañado a través de una larga amistad¹.

La formación del arquitecto

Gaudí se matricula por primera vez en la Facultad de Ciencias de la, llamada entonces, Universidad Literaria de Barcelona, en otoño de 1869, con 17 años. Cursó entonces dos asignaturas, "Complementos de álgebra, geometría i trigonometría rectilínea i esférica" y "Geometría Analítica de dos i tres dimensiones". El documento de solicitud de matrícula va acompañado de otro complementario, en el que solicita una ampliación del plazo por las circunstancias políticas del momento -el alzamiento de La Gloriosa- en el que

¹ Este trabajo se incluye dentro de la línea de investigación desarrollada por GRACMON, grupo de investigación de la Universidad de Barcelona, vinculado al proyecto "Los reversos del arte", PID2019-105288GB-I00.

especifica de manera inequívoca que estas materias “son indispensables para ingresar a la carrera de arquitectura”². Era evidente que su objetivo era hacer arquitectura, a pesar que en este momento no se cursaba en Barcelona. Había existido una Aula de Arquitectura en la Escola de la Llotja, entre 1817 y 1850, pero la creación de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, en 1844, implicaba la desaparición del Aula de Arquitectura de la Academia de San Fernando³ y de todas las escuelas similares, como la de Barcelona. Mientras tanto, estas enseñanzas eran cubiertas por una Escuela de Maestros de Obras⁴, pero el incremento de la construcción en Cataluña, ligada al crecimiento económico y la edificación del Ensanche de Barcelona, hacía necesario estos estudios. La Diputación Provincial de Barcelona decidió financiarlos, creando una Escuela Libre Provincial de Arquitectura, el año 1871, que inició sus clases en el convento desamortizado de Sant Sebastià, vecino a la Escola de Llotja. El 1875 es reconocida oficialmente y se empiezan a expedir títulos⁵, el mismo año en que se trasladan a la nueva Universidad Literaria. Pero, es evidente que, cuando Gaudí se matricula de ciencias en otoño de 1869, ya debía estar claro que la escuela sería una realidad.

El hecho que más sorprende, sin embargo, es como un joven, hijo de una familia menestral de Reus, opta por unos estudios en aquel momento tan elitistas. La explicación puede estar en la personalidad del padre, Francesc Gaudí Serra (1813-1906) que luchó para dar estudios a sus hijos, el hermano mayor que murió muy joven, Francesc estudió medicina y Antoni, arquitectura.

Según consta en su expediente, durante tres cursos académicos 1869-1870, 1870-1871 y 1871-1872 asistió a la Facultad de Ciencias donde realizó todas las asignaturas, aunque con un resultado discreto, incluyendo un suspenso en “Mecánica racional” en el segundo año. Curiosamente no logró superar esta materia hasta el curso 1873-1874, cuando estaba realizando el Curso Preparatorio de arquitectura.⁶

Al mismo tiempo que estudiaba Ciencias, recibía cursos de dibujo en la Escola de Llotja, el centro al que acudían todos los jóvenes, entre los que se contaban los alumnos de la Escuela de Arquitectura, que querían iniciarse en el ámbito del dibujo⁷. La escuela mantenía lo que podríamos denominar una enseñanza reglada a dos niveles, los llamados estudios “menores” y “superiores”. Hemos podido documentar la presencia de Gaudí en Llotja durante tres cursos académicos contiguos, 1869-1870, 1870-1871 y 1871-1872⁸.

El curso académico 1872-1873, es un período en blanco en el que se supone que debió volver a Reus, y ya inicia los estudios de arquitectura en octubre de 1873. Se

2 Arxiu Històric Universitat de Barcelona. Series expedientes de alumnos.

3 PRIETO GONZÁLEZ (2004).

4 MONTANER (1983).

5 RAMON, RODRÍGUEZ 1996, pp. 16-27.

6 Arxiu Històric Universitat de Barcelona. Series expedientes de alumnos.

7 BRACONS (2004), pp. 9-12.

8 Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Libros de matrícula d'Arts aplicades, estudis menors i superiors 1868-1872.

inscribió en cuatro asignaturas de dos cursos distintos, “Dibujo lineal” y “Figura” de ingreso, más “Copia del yeso” y “Detalles arquitectónicos” del preparatorio. Los superó todos con un simple aprobado en la convocatoria extraordinaria, es decir, en septiembre⁹.

Los tres años siguientes, siguió la carrera con cierta normalidad mientras realizaba el servicio militar, obteniendo en la mayoría de las asignaturas un aprobado, excepto un Sobresaliente en el primer curso de Proyectos y tres notables en “Aplicación de los materiales de la construcción” y en el segundo y tercero curso de Proyectos, en los que tenemos que ver un reconocimiento a las posibilidades del joven arquitecto. El expediente académico le reconoce dos cursos realizados en el Instituto de Segunda Enseñanza de Barcelona, y otros cinco de la Facultad de Ciencias. Realizó los exámenes de reválida el 22 de octubre de 1877 y el 4 de enero de 1878, consiguiendo la “Aprovación” por mayoría. Obtuvo el título el 15 de marzo de 1878.¹⁰

La catalogación de los dibujos de estudiante

Los dibujos de estudiante fueron catalogados por primera vez, en 1983, por el profesor estadounidense George R. Collins, de la Columbia University de Nueva York y el catedrático Joan Bassegoda Nonell, entonces titular de la Cátedra Gaudí de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, en un libro en gran formato y excelente edición que estuvo a cargo de la editorial americana Princeton University Press. Bassegoda los había recuperado en setiembre de 1966 de los archivos de la escuela, tal como se indica en la catalogación¹¹. Joan Bassegoda los había publicado por primera vez en la revista *Hogar y Arquitectura* en el mismo 1966¹².

A pesar de la inflación de estudios sobre Gaudí de los últimos años, no ha habido excesivos trabajos sobre sus planos y dibujos. Destacaremos una tesis doctoral de Tanaka Hiroya, *Metodología gráfica, dibujos y proyectos de la obra de Gaudí*, de 1993, dirigida por Joan Bassegoda Nonell¹³. Más tarde, el 2002, en la conmemoración de l'Any Gaudí. Juan José Lahuerta les dedicó toda una sala -y un capítulo en el catálogo- en una de las exposiciones que se organizaron, *Univers Gaudí*¹⁴. En fecha muy reciente, la editorial Artica he editado *Gaudí en primer plano. Gaudí up tu close*, de varios autores, que estudia y publica en magnífica calidad, una parte importante de los planos y dibujos del arquitecto. Lahuerta dedica un capítulo a los proyectos de estudiante, ampliando la información y quien firma estas líneas también los trata en un texto monográfico sobre los dibujo y maquetas¹⁵.

9 Arxiu històric de l'arxiu administratiu de l'ETSAB. Expedientes académicos.

10 Arxiu històric de l'arxiu administratiu de l'ETSAB. Expedientes académicos.

11 COLLINS, BASSEGODA (1983), p.56.

12 BASSEGODA (1969,) pp. 42-49.

13 HIROYA (1993).

14 LAHUERTA (2002), pp. 15-18.

15 LAHUERTA (2020), pp. 12-49; FREIXA (2020), pp. 161-249.

El proyecto de reválida, un Paraninfo universitario

Entre todos los proyectos presentados por Gaudí en su etapa de estudiante, el que realiza como examen de reválida, un Paraninfo, es el mejor elaborado. Se conservan cinco dibujos y todos están firmados por Gaudí, llevan el sello de la escuela y son fechados y rubricados por quien era el secretario de la escuela August Font i Carreras (1846-1924), quien era también el responsable de varias de las asignaturas de Proyectos. Suponemos que actuaría también como secretario del tribunal.¹⁶

Los proyectos llevan la fecha del primer examen, el 22 de octubre de 1877, el día que realizó el croquis y se sellaron las hojas de examen; pero la planta se realizó sobre un papel datado unos días más tarde, el 18 de noviembre. El 4 de enero de 1878 se defendió el proyecto delante del tribunal.

El conjunto de planos, ordenados por la fecha marcada en el plano son:

1. Un croquis de una perspectiva interior, a lápiz y acuarela sobre papel de 50 x 62,5 cm. Está firmado AGaudí, y la nota de la escuela especifica, "*Prueba de reválida de D. Antonio Gaudí*", fecha del 22 de octubre de 1877, rúbrica de A. Font. Càtedra Gaudí. ETSAB. Memòria digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/309>



Antonio Gaudí, *Perspectiva interior. Paraninfo Universitario*. Càtedra Gaudí, ESTAB. Memòria digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/309>

2. Una sección transversal, lápiz y acuarela sobre papel, a escala 1/50, de 65 x 90,5 cm. Firmado Antonio Gaudí con un escrito "*E. reválida D. Antº Gaudí, 22 de octubre de 1877*", rubricado por A. Font. Càtedra Gaudí, ESTAB. Memòria digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/306>

¹⁶ Font era professor de projectos desde 1870 y su plaza había sido ratificada al ser declara la escuela oficial. Fue secretario desde 1871 a 1901. Véase URBANO (2013), p. 34.



Antonio Gaudí, Sección transversal. *Paraninfo Universitario*. Càtedra Gaudí, ESTAB. Memòria digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/306>

3. Una secció longitudinal, a escala 1/50, de 55,5 x 116 cm. acuarela, guache y lápiz sobre papel, firmada Antonio Gaudí y el escrito "E. reválida D. Antº Gaudí", fecha del 22 de octubre de 1877, rubricado por A. Font. Càtedra Gaudí, ESTAB. Memòria digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/308>
4. Un detalle del sitial de honor- en visió frontal y lateral-, con un detalle del arco a escala 1/5 de 151 x 84,5 cm., acuarela, guache y lápiz sobre papel. Está firmado Antonio Gaudí. El fragmento de la rúbrica de la escuela está deteriorado. Se aprecia el texto "papel nº 3". Collins y Bassegoda dan la fecha del 2 de noviembre, pero ha de ser el mismo 22 de octubre. El número 3 nos permite interpretar que seguiría la serie iniciada por las dos secciones. Càtedra Gaudí, ESTAB. Memòria digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/310>



Antonio Gaudí, *Detalle. Parainfo Universitario. Càtedra Gaudí, ESTAB. Memòria digital de Catalunya.* <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/310>

5. Una planta, acuarela sobre papel, a escala 1/100, de 47 x 58,5 cm., Firmado Antonio Gaudí, con el texto “*Papel No. 4, examen reválida de D. Antonio Gaudí*” fecha del 18 de noviembre. Rubricado por A. Font. Càtedra Gaudí, ESTAB. Memòria digital de Catalunya. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/gaudi/id/307>

El papel utilizado es opaco, el “de tina o de trapos”, hecho a partir de tejidos vegetales con un alto contenido de celulosa. En aquel momento aún no se había implementado el papel tela, elaborado a partir de un tejido de algodón muy fino, engomado, con una cara muy pulida sobre la que se podía aplicar tintas al agua. Su acabado pulimentado, además, lo hacía idóneo para el delineado a tinta¹⁷. Sin embargo, el papel “de trapos” daba protagonismo al color que, aplicado con acuarela, dotaba a estos proyectos de una belleza especial.

La realización de las pruebas

Como reconocen los estudiosos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona¹⁸, los proyectos de reválida eran calcados del reglamento de la escuela de arquitectura de Madrid de 1864. Prieto González los describe en su imprescindible libro sobre la historia de la enseñanza de la arquitectura. Los exámenes constaban de dos ejercicios de proyectos y una serie de preguntas concretas. Lo fundamental eran las pruebas gráficas que se realizaba en dos partes, el llamado ejercicio *de repente* donde, dentro del aula, debía solucionarse un croquis en unas horas determinadas, y el *de pensado*, el desarrollo de un proyecto durante un plazo largo de tiempo.¹⁹ La normativa de la escuela de Madrid sufrió algunos cambios, pero el reglamento de 1864 fue el que sirvió de base para la realización de los exámenes de reválida de la escuela de Barcelona. Se conserva una copia manuscrita en los archivos de la ETSAB que se ha podido cotejar con el reglamento impreso de 1896, ya específico de la Escuela de Barcelona, y evidencia que las pruebas no se habían modificado de manera significativa.²⁰

El reglamento de 1864, en su artículo 73, especifica que el tema se decide por sorteo y, en el siguiente, define la prueba “de repente” “*El aspirante se retirará a un aposento donde solo y a puerta cerrada hará con lápiz y el término de 10 horas un tanteo del asunto que haya tocado.*” Corresponde al croquis que hemos señalado como plano número 1.

Entre los artículos 76 y 81, describe el funcionamiento de la segunda prueba, disponían de dos meses y debían desarrollar “*en limpio...el mismo asunto... sin variaciones notables*”. Quiere decir esto que el croquis del primer examen, la sucesión de arcos desplegados sobre una planta circular, condicionó el desarrollo de todo el programa posterior.

17 SANS CASANOVAS (2017).

18 RAMON, RODRÍGUEZ 1996, pp. 16-27.

19 PRIETO GONZÁLEZ (2004,) pp. 206-207.

20 El primero es un manuscrito. El segundo, *Reglamento* (1896). Los dos son accesibles en <https://upcommons.upc.edu/handle/2099.4/6/discover> (consulta el 22/07/2022). Los paralelismos entre ambos reglamentos son evidentes y el articulado es muy similar.

El trabajo de delineado debía realizarse siempre dentro la escuela. El proyecto contaba con secciones transversales y longitudinales, detalles ornamentales y constructivos. Se debía también elaborar una memoria teórica con los cálculos de resistencia y los costes que, caso de realizarse, no se ha conservado. La Junta de profesores, presidida por el director, era la encargada de componer el tribunal y se cualificaba por votación. El reglamento de 1896 añade un artículo, el 85, que ya se debía aplicar cuando Gaudí hizo el examen. Se especifica que el secretario, el día que se celebraba el sorteo de los temas a desarrollar, debía firmar y poner fecha y sello de la escuela en todos y cada uno de los papeles en blanco. Este proceso nos permite entender la secuencia interna de los cinco planos de la prueba, primero el croquis -el ejercicio *de repente*-, seguido por las dos secciones, el número 3 corresponde al detalle del sitial y, último lugar, la planta, documento número 4. Los cuatro primeros fechados el 22 de octubre, y la planta unos días más tarde.

Según consta en la documentación, la calificación final no fue excesivamente buena, superó los exámenes, pero sólo por mayoría²¹. Hay una conocida anécdota que se ha ido repitiendo entre los biógrafos sobre la originalidad del arquitecto. La recojo en boca de Jordi Elías, en una edición de 1961. Según este autor, Rogent dijo: *“Avui hem donar el títol a un alumne excepcional. Podria ser un foll. Jo crec que es tracta d’un geni. Em sembla que hem descobert el gran renovador de les formes estructurals modernes”*²².

La descripción del proyecto

Gaudí tuvo el atrevimiento de defender un Paraninfo “alternativo” al que, en aquel momento construía Elíes Rogent, el presidente del tribunal, en la Universidad de Barcelona, el mismo edificio en el que Gaudí defendía su examen. El primer Gaudí un arquitecto profundamente ecléctico, tenía un sentido orgánico de la arquitectura inspirado directamente en el arquitecto y teórico francés Eugène Viollet-le-Duc. Mientras Rogent partía de una planta rectangular cubierta con envigado, Gaudí dispone un espacio complejo y dinámico que requería elaboradas soluciones arquitectónicas. Su proyecto se organizaba en torno a una enorme cúpula de planta ovalada, a modo de dos hemiciclos enfrentados que definen dos semicúpulas rematadas por una gran linterna que dotaba de luz cenital al espacio. Como ha notado Bassegoda y recogido Lahuerta, la semicúpula esférica había sido utilizada en la arquitectura académica francesa en el aula magna de la facultad de Medicina de París (1769-1796) de Jacques Gondoin y que, a su vez, sirvió de ejemplo a otros muchos anfiteatros. monumento que, sin duda, conocía a través de lámina²³. Gaudí, dobla la cúpula, haciendo una proyección y dota al espacio de un dinamismo mucho más fuerte.

En la distribución de la planta, el modelo de usos del espacio era muy similar al de paraninfo de Rogent, dos espacios claramente determinados, destinados al público general y al claustro respectivamente, con accesos independientes.

21 Arxiu històric de l'arxiu administratiu de l'ETSAB. Expedientes académicos.

22 ELIAS (1961), p. 43.

23 BASSEGODA (1989), p. 65; LAHUERTA (2020), pp. 40-41.

Dejando al margen el proyecto de Rogent, el modelo previo más próximo debía ser el de la Universidad Complutense de Madrid de la calle de San Bernardo, construido en 1852, sobre los muros del antiguo noviciado del convento de los jesuitas por quien era director de la escuela, Narciso Pascual y Colomer (1808-1870). Su bóveda había sido decorada, entre 1855 y 1858, por un pintor nazareno de origen catalán, Joaquim Esalter²⁴. Esta sala tiene forma elíptica y se delimitan claramente las zonas del público y del claustro, pero está subyacente el modelo previo de iglesia, con la distribución entre presbiterio y nave y con un solo púlpito. Y, desde luego, Gaudí conocía el salón anfiteatro anatómico del Colegio de Cirugía de Barcelona, espléndida obra de Ventura Rodríguez. Éste tiene forma elíptica y está cubierto por una cúpula, pero el sistema de usos es totalmente distinto.

Pero partiendo de un modelo de anfiteatro ecléctico, todo el conjunto desprende un tono de modernidad que, por la racionalidad de su estructura y la lógica del uso de materiales, lo aproximan a Viollet-le-Duc. Las dobles semicúpulas, se sostiene sobre arcos de medio punto peraltados sobre columnas, los fustes son lisos y cuentan con unos elaborados capiteles ornamentados con unas ruedas de gusto mecanicista, según puede apreciarse en el dibujo del detalle. Los arcos y las impostas están decoradas con unas yeserías de elementos vegetales estilizados y unas máscaras, a modo de dovela, en blanco sobre un fondo azul cobalto. En la intersección de las columnas aparecen unas figuras femeninas con vestimenta clásica con instrumentos de música. El programa de usos del espacio, determina una zona dedicada al claustro de profesores y otra al público y en el espacio de intersección se ubican dos púlpitos enfrentados para los oradores, cubiertas por un doble tornavoz para hacer accesible el sonido a los dos ámbitos. El claustro, está más elevado, formando una plataforma, presidida por una gran mesa y bancos en disposición circular bajo la cúpula. El público se sitúa en bancales semicirculares. Los accesos se realizan a través de dos vestíbulos laterales de planta cuadrada con una columna en cada esquina.

El trabajo de detalle lo dedica a la silla rectoral. Está realizada en vista frontal y sección, tiene un alto respaldo con unos montantes coronados por unos personajes femeninos alados que, con los brazos en alto, sostienen una traviesa sobre la que pende un gran escudo -el de la ciudad de Barcelona- que hace de respaldo del sitial. Sobre esta pieza, pende una cadena del Toisón de oro que termina con el vellocino de oro²⁵. Podría aludir a Carlos I, en tiempo del cual se edificó el primer edificio de la Universidad de Barcelona y que también tiene un lugar preferente en el Paraninfo de Rogent. Los detalles de este ejemplar excepcional de mobiliario, como el dragón alado que sirve de apoyabrazos, nos remite a los gustos eclécticos del momento representados por el taller de Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914) y es muy cercana al sillón que proyectó de joven, perdido en el incendio del taller de la Sagrada Familia pero reproducido por Ràfols, el primer biógrafo de Gaudí, en 1928²⁶.

24 ETAYO, GALINO, PORTELA (2002), pp. 134-136.

25 LAHUERTA (2022), p.45.

26 RÀFOLS (1928), p. 222.

El tema “escondido” de la pintura mural del hemiciclo

A partir de los dos alzados, se deduce que los dos segmentos de la cúpula, debían ir recubiertos de pinturas murales. En la magnífica sección transversal acuarelada se aprecia muy bien la parte de la cúpula sobre la zona del claustro, es decir la que tenía que ser vista por el público con una escena clásica.

Está presidida por un templo dórico hexástilo al que se accede por una escalinata, bajo el que un auriga desnudo presenta dos caballos, un blanco y otro negro a un personaje vestido con una armadura corta, situado en una zona elevada entre dos columnas. En el espacio dispuesto a la derecha se entrevén unas figuras mirando la escena y al fondo unas montañas -este fragmento se puede también apreciar esbozado en la sección longitudinal. En la zona izquierda, se entrevé un pequeño templete circular y una serie de personajes entorno a un ara.

Juan José Lahuerta en su estudio sobre los proyectos de estudiante de Gaudí, plantea una interpretación a partir de la *Ilíada*²⁷. La escena podría identificar el momento en que Patroclo, con la armadura de Aquiles, va a entrar en la batalla con el carro del héroe. El carro iba conducido por Autodemonte, su auriga. El fresco representaría el momento en que Autodemonte -el personaje desnudo en el centro- presentaría a Patroclo los dos caballos de Aquiles que, junto con el de Patroclo, tirarían del carro. Estos dos corceles tenían nombres propios, Janto y Balio, animales inmortales que habían sido cedidos a Aquiles, por su padre Peleo. Fueron los mismos que arrastraron el cuerpo de Héctor alrededor de las murallas de Troya.

El problema que tiene esta identificación, como el mismo autor señala, es que este tema no tiene relación con el objetivo final del proyecto, un salón de grados. Hemos estado intentado buscar otra explicación, pero no es nada fácil. El caballo, ciertamente, es un tema básico en la sociedad fuertemente militarizada del mundo antiguo que nos remite a la *Ilíada*, así como un elemento en la configuración de los mitos europeos primigenios.

Si repasamos los mitos protagonizados por un par de caballos -lógicamente dejamos de lado a Pegaso, el caballo de Zeus, o el mismo caballo de Troya, porque no se presentan en parejas-, parece que la tesis de Lahuerta es la más verosímil. Es difícil relacionar este asunto con Diomedes que tenía el epíteto de “el domador de caballos” y fue uno de los participantes en la carrera de carros de los juegos organizados por Aquiles en los funerales de Patroclo. Diomedes roba los caballos de Reso, justo con su compañero Ulises, un episodio clave para vencer a Troya. La escena podría narrar el momento en que los caballos son entregados al rey aqueo. Otra posible opción, que también hay que descartar sería relacionarlos con las leyendas relativas a los gemelos Cástor y Pólux, el Dioscuros, símbolos del amor fraternal, dos grandes guerreros y excelentes jinetes que, tras la muerte violenta de Cástor, se alternaban la vida sobre la tierra y los infiernos. Esto podría explicar la presencia de un solo personaje conduciendo los caballos.

27 LAHUERTA (2022), p.45.

Ninguna de estas opciones tiene sentido. La única posible sería relacionarlo con los juegos funerales de Patroclo, identificando el personaje central con el anciano Néstor Gerenio. ¿Podrían las pinturas aludir al discurso de Néstor, previo a la celebración de los juegos funerales en honor de Patroclo? Tendría sentido que se presentaran dos corceles, pues la prueba de carros es la primera descrita por Homero y la escena que queda a la izquierda de la composición, unos personajes entorno a un ara, se podría relacionar con la pira funeraria. Néstor era un anciano sabio, podría tener una cierta lógica situarlo en un Paraninfo universitario.

Un proyecto alternativo al de Elies Rogent

No nos ha de extrañar que Rogent juzgara con severidad el proyecto de Gaudí. Rogent era el arquitecto de la nueva sede de la Universidad de Barcelona, la inversión de estado más fuerte entonces en la ciudad. Cuando Gaudí inicia sus estudios, en 1868, en la Facultad de Ciencias, el edificio estaba casi terminado, el Paraninfo cubierto y se trabajaba en su decoración. En este contexto, un joven estudiante, le presenta un proyecto radicalmente distinto y mucho más moderno.

Las obras de decoración del Paraninfo se habían iniciado a mediados de 1871²⁸ y, en los años en que Gaudí estudiaba arquitectura en el propio edificio, se trabajaba a buen ritmo. Se habían impartido cursos con regularidad, desde 1871 y las clases de la Escuela de arquitectura se habían trasladado allá en 1875. Es decir, que Gaudí ve directamente el proceso de decoración de la gran sala y era evidente que era muy crítico con la arquitectura de Rogent. En su *Cuaderno de notas*, que recoge su ideario de juventud, en el mes enero de 1878, muestra su abierta disconformidad con la Universidad Literaria por ser un edificio frío y gris. Gaudí defendía que el color era un elemento importante en la concepción de la arquitectura²⁹ -así lo practicó en la mayoría de sus edificios- y que la arquitectura en piedra sólo era aceptable cuando adquiría la pátina del tiempo, en consecuencia, en los nuevos edificios había que hacer uso del color.

Mientras Rogent planteaba un inmenso salón con los muros recubiertos de una elaborada ornamentación, Gaudí, sin dejar de lado el concepto ornamental, concebía un espacio complejo y dinámico que requería elaboradas soluciones arquitectónicas. Este sería el principio que regiría siempre la producción de Antonio Gaudí. Primero una estructura lógica y arriesgada, pero siempre ligada al uso sabio de la ornamentación que daba sentido y carácter al edificio vedado a sus aspiraciones.

28 FREIXA (2005), pp. 63-80.

29 GAUDÍ (2002), 46, Seguimos la edición de Laura Mercader.

Bibliografía.

- BASSEGODA NONELL, J. (1989). *El gran Gaudí*. Sabadell: Editorial AUSA.
- BASSEGODA NONELL, J. (1969). "Los proyectos estudiantiles de Gaudí" en *Hogar y arquitectura*, núm. 64, pp. 42-49.
- BRACONS i CLAPÉS, J. (2004). *Apunts sobre els ensenyaments artístics a Catalunya a la segona meitat del segle XX. Creixement i ramificació de l'Escola de Llotja*. Discurs d'ingrés. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- COLLINS, G. y BASSEGODA NONELL, J., *The Designs and Drawings the Drawings of Antonio Gaudí*. Princeton, N.Y.: Princeton University Press.
- ELIAS, J. (1961). *Gaudí. Assaig biogràfic*. Barcelona: Edicions "Circo".
- Exposició Commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona 1875-1876 / 1975-1976* (1977). Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
- FREIXA, M. (2005). "Elies Rogent i la construcció del Paraninf de la Universitat de Barcelona", en Barcelona. *Quaderns d'Història*, núm. 14, pp. 63-80. Accesible en: <http://ajuntament.barcelona.cat/arxiu-municipal/arxiu-historic/sites/default/files/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/resumfreixa.pdf>.
- FREIXA, M. (2020). "Dibujos, proyectos y maquetas" en *Gaudí en primer plano. Gaudí up tu close. Volumen Gaudí estudios / studies*. Barcelona: Editorial Planeta, Edición Artika, pp. 161-249.
- GAUDÍ, A. (2002), *Antonio Gaudí. Escritos y documentos*. Edición de Laura Mercader. Barcelona: El Alcantilado,
- LAHUERTA, J.J. (2002). *Univers Gaudí*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- LAHUERTA. J.J. (2020). "Sobre los proyectos de Gaudí estudiante", en *Gaudí en primer plano. Gaudí up tu close*. Volumen *Gaudí estudios / studies*. Barcelona: Editorial Planeta, Edición Artika, pp. 12-49.
- MONTANER, J.M. (1983) *L'ofici de l'arquitectura: el saber arquitectònic dels mestres d'obres analitzat a través dels seus projectes de revalida*. (1859-1871). Barcelona: UPC, Servei de Publicacions.
- RAMON, A; RODRÍGUEZ, C. eds. (1996). *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documentos y archivo*. Barcelona: UPC. Servei de Publicacions.
- ETAYO, J., GALINO, F., PORTELA, F. (2002). *Universidad Complutense de Madrid; de la Edad Media al III Milenio*. Madrid: Editorial Complutense.
- PRIETO GONZÁLEZ, J.M. (2004). *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RÀFOLS, J. F., FOLGUERA, F. (1928). *Gaudí*. Barcelona: Editorial Canosa.
- Reglamento de la Escuela Superior de Arquitectura* (1896). Barcelona: Tipografía La Académica de Serra Hermanos y Rusell.
- SANS CASANOVAS, J. (2017), *El mètode projectual en l'arquitectura catalana: del mestre d'obres al GAT-CPAC*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona,
- HIRIYA, T. (1993). *Metodología gráfica, dibujos y proyectos de la obra de Gaudí*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- URBANO, Judith, (2013). *Eclecticisme i arquitectura. August Font i Carreras (1845-1924)*. Barcelona: Duxelm.

De los hermanos Dávila Quintero y su legado artístico en el templo de la Asunción de San Sebastián de La Gomera. Nuevos datos y propuestas de catalogación.

Germán F. Rodríguez Cabrera
Licenciado en Historia del Arte.
Instituto de Estudios Canarios.

Este artículo pretende ser de utilidad para acercarnos a los miembros de la familia Dávila Quintero, quienes, a lo largo del siglo XVIII, generaron un importante legado artístico y devocional en el templo matriz de la isla de La Gomera. En la segunda mitad del setecientos la parroquia de la Villa de San Sebastián inicia una serie de ampliaciones y mejoras que reconfiguran y transforman el centenario templo formando, en gran medida, el aspecto actual del recinto. En ese proceso de transformación los hermanos Dávila Quintero destacan por el patrocinio de varios retablos en las naves del templo y otros ornamentos para el culto divino.

La ampliación de las naves laterales durante el setecientos permitió el incremento del espacio disponible para entierros y fundaciones además de la recolocación de altares y la creación de otros nuevos. Con ello se añadió a la parroquia un alto número de bienes propios de la centuria, conservados en gran parte, que nos hablan de las relaciones comerciales, artísticas y hasta de amistad entre los promotores locales y otras poblaciones de las Islas Canarias. Un legado, que mayormente, ha permanecido en el lugar para el que fueron adquiridos. Esas fundaciones por familias locales, lograron renovar el espacio cultural y el horizonte devocional de la población. De manera paralela perpetuaron su memoria y distinción social por medio de los altares patrocinados y sus lápidas sepulcrales al pie de éstos. Así pues, hablar de arte en el siglo XVIII en San Sebastián de La Gomera es tratar sobre el mecenazgo de familias como los Dávila, Echevarría, Bueno, Álvarez Orejón y otros personajes oriundos o establecidos en La Villa, acciones que les han permitido perdurar en el tiempo, perpetuar su recuerdo.

En este siglo los Dávila Quintero poseyeron un destacado papel en la sociedad gomera ocupando diversos cargos en los estamentos militares, religiosos y económicos. Posición social que les permitieron a los hermanos disponer de cierta holgura económica para emprender iniciativas en el ámbito artístico. La gestión de sus tierras y la industria de la seda, de la que participaban, los relacionó con otras islas del archipiélago y por ende con su estructura comercial, permitiéndoles el encargo de obras artísticas fuera de La Gomera. Hoy en día, tanto los bienes muebles conservados en algunos de los templos de la isla como su residencia en el casco de San Sebastián de

La Gomera nos hablan de la relevancia de los miembros de la familia y sus relaciones comerciales.

Son tres los hermanos Dávila Quintero que vamos a tratar en este artículo. Los mismos tienen su origen familiar en el matrimonio formado por el sargento mayor y gobernador militar de La Gomera Diego Dávila Quintero (1685-1738) y Elena Álvarez Orejón que, entre los hijos que tuvieron, destacamos a Policarpo, Diego y José Marcos Dávila Quintero, los dos primeros desarrollaron sus vidas en la carrera religiosa y el tercero escogió la carrera militar, como su padre, ocupando puestos claves de la sociedad del Antiguo Régimen insular. La familia, como destaca Padrón Acosta, es un buen ejemplo de las relaciones sociales de las islas de señorío resaltando el vínculo con la isla de El Hierro¹. Su madre, Elena Álvarez pertenecía a un linaje establecido en La Villa desde antiguo y vinculada al patrocinio artístico y devocional de la parroquia de La Asunción. Del mecenazgo de la familia debemos destacar a Diego Álvarez Orejón, beneficiado de la parroquia que levanta el retablo a San Juan Nepomuceno en 1779. En este altar dedicado al santo confesor se mezclan obras de diversas procedencias, destacando la imagen titular atribuida recientemente a Blas Molner (1738-1812)². Por su parte los miembros de la familia Dávila ya habían iniciado labores de patrocinio en la segunda mitad del siglo XVII. En 1675 Juan Dávila Orejón, beneficiado de la catedral de La Habana, funda el retablo de Santa Teresa de Jesús que aún preside la imagen enviada por éste desde la isla de Cuba, de su materialización se ocupó su hermano el sargento mayor de La Gomera Alonso Dávila³.



Germán F. Rodríguez Cabrera.
Blasones de los Dávila Quintero.
Frontal del retablo de San Ramón
Nonato. San Sebastián de La
Gomera.

1 REYES DARIAS (1969), pp.507-509

2 LORENZO LIMA (2018), pp 319-340

3 DARIAS PRÍNCIPE (1992), p.111.

El papel de la familia en este contexto insular hace que los hermanos continúen el vínculo con el templo y se sumen a un destacado impulso de ornamentación y renovación devocional que se materializa en La Asunción durante las últimas décadas del setecientos. En ese tiempo las principales familias residentes en el lugar levantaron retablos a sus devociones y a sus pies colocaron lápidas sobre las tumbas de su propiedad. Así lo hicieron Miguel de Echevarría y Mayora con la creación del retablo al Arcángel San Miguel en 1770⁴ y José Guijarro y su esposa con el retablo del Calvario en 1784, cerrando su tumba una de las lápidas más interesantes de las conservadas en la isla. Por su parte el apoyo de Manuel Álvarez Orejón y Gastón a la iniciativa de los vecinos para la construcción de un retablo a las Ánimas del Purgatorio en 1779 sumó un altar más a la parroquia. Este mismo Álvarez Orejón, capitán de las milicias, además de sumarse a iniciativas populares como el culto a las Ánimas lo hace a las fundaciones familiares como es el retablo levantado a San Juan Nepomuceno por su hermano Diego en 1779. Sobre él instituye en su testamento de enero de 1780, una misa cantada en la infraoctava de San José⁵. En 1771 se coloca el retablo dedicado a San Ramón Nonato por José Marcos Dávila, del que hablaremos más adelante, y en 1784, su hermano, Diego Dávila patrocina el retablo a Nuestra Señora del Carmen. Mejoras y cambios en el aspecto estético del templo que incluyeron la capilla y el altar mayor incrementando sus dimensiones. Una reforma que mantiene la concepción anterior en su ornato, presidida por un destacado tabernáculo rematado por un Cristo crucificado bajo dosel, pero actualizada siguiendo los ideales y estética neoclásica⁶. Un proceso de reformas en el templo que no se ve alterado en demasía, posteriormente, salvo por las piezas llegadas durante el siglo XIX consecuencia de las desamortizaciones, y las reformas acometidas en algunos retablos y la adquisición de nuevas imágenes en los años cincuenta del siglo XX⁷.

Para estudiar el patrocinio artístico de los hermanos Dávila Quintero y sus relaciones con algunas de las islas del archipiélago resulta de interés conocer la correspondencia mantenida con la casa comercial de Juan Cologan. Establecida en el Puerto de la Cruz, en ese tiempo Puerto de La Orotava, mantenían una estable relación epistolar que nos permite acercarnos a parte de las relaciones comerciales, burocráticas y de amistad con la casa comercial. La familia poseía un soporte económico fundamentado en las rentas que recibían por los cargos que ocupaban (capellanías y cargos gubernamentales) el producto de las actividades comerciales y la participación en el negocio de la producción y tejeduría de seda, tan prospero en ese tiempo. Las cartas dejan ver las relaciones con la isla de La Palma, Tenerife y Gran Canaria donde tienen intereses en el negocio de la seda, y cuyo producto es vendido por la casa comercial establecida en Tenerife. Durante los años sesenta del siglo XVIII la correspondencia nos acerca al mundo de los maestros sederos en la isla de La Gomera y en La Palma, dando varios

4 Su imagen titular, escultura en terracota, se ha relacionado recientemente con la producción del escultor andaluz Cristóbal Ramos (Sevilla, 1725 - 1799) por Juan Alejandro Lorenzo Lima. Este retablo se completaba con dos lienzos en las calles del primer cuerpo que representaban a los santos jesuitas Francisco Javier e Ignacio de Loyola, ahora desaparecidos, y el de la Santísima Trinidad en el remate.

5 Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna, en adelante AHDSCLL: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera, Libro nº55 f.39. La misma se financiaba con el importe de las rentas impuestas sobre una casa y hacienda que tenía en La Hondura ubicada en el barranco de La Villa.

6 LORENZO LIMA (2011), pp.115-144.

7 AHDSCLL: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera, inventario parroquial de 1958.

nombres de oficiales y cantidades producidas por ellos. Por ejemplo en la carta del 25 de octubre de de 1766 Diego Dávila informa a Juan Cologan “*por el S. hacedor D. Felipe Afonso en La Palma, dándole orden tenga a disposición de un saquillo de seda que está en su poder*”⁸ también la correspondencia da los nombres de diversos maestros sederos de la isla de la Gomera como Lucas y Manuel Padilla y otros palmeros como Sebastián Lorenzo que también proveía de otros tejidos como lino en diferentes grados de tejeduría a los Dávila⁹. La correspondencia también aporta datos de los precios que se pagaban por las manufacturas insulares, en octubre de 1790 Cologan le informa de ello a Diego Dávila:

*“La seda de esa Isla la hemos pagado este año a 23 p a pagar en 7 meses, pero fina y de buena calidad y a este precio y condición solo podremos pagar o hacernos cargo de los 2 paquetes que usted nos ofrece,...”*¹⁰.

Las relaciones comerciales fueron tan habituales que la casa comercial abrió apartado en su libro mayor de cuentas a los tres hermanos, cuestión que el propio José Marcos Dávila cita en su testamento¹¹.

El contacto de la casa comercial con los hermanos Dávila le llevaron a mediar en la solución de diversos temas relativos a sus vidas. El beneficiado parroquial Policarpo Dávila se sirve de sus relaciones para resolver asuntos en la curia diocesana y en la corte. El 18 de abril de 1766 una carta de José Bueno a Juan Cologan habla de la letra que recibe de Policarpo Dávila para liquidar la deuda con Antonio Montes indicando que le fuera enviada lo antes posible: “*...el 13 del corriente con la letra duplicada de 500 pesos que D. Policarpo Dávila envía a favor de D. Antonio Montes de Porres agente en Madrid*”¹². El 6 de abril el propio Policarpo Dávila explica al comerciante las razones para no desplazarse a la península, solicitándole la entrega de 500 pesos en las ciudades de Madrid o Cádiz: “*...con la robustez y agilidad correspondiente para este efecto...*”¹³. La relación personal de los Dávila con los Cologan se manifiesta de manera clara en otras misivas, dejándose entre ver la posible estancia temporal en las casas del comerciante en Tenerife. En una carta del 25 de enero de 1766 escrita desde la isla de La Gomera por el beneficiado Policarpo, le informa de su llegada a La Gomera y le ofrece su casa “*por esta le participo de mi arribo a esta isla y su casa, el que ha sido con toda felicidad; en donde puede usted disponer cuantos veces sea de su agrado...*”¹⁴ en igual sentido se manifiesta su hermano José Marcos Dávila durante el mismo mes en donde le brinda su residencia en caso de viajar a La Gomera¹⁵. Como se puede apreciar en la corres-

8 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, en adelante AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 635/27.

9 AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 634/31.

10 Archivo General Isla de La Gomera en adelante AGILG: Fondo Luis Fernández, familia Ayala, sig 983.

11 AHPTSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 253.

12 AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 634/15.

13 AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 632/51. En ella habla que, el también gomero, el militar José Bueno está residiendo en La Laguna, mostrando que es otra de las vías con las que mantener relaciones con el resto de las islas y la Península Ibérica.

14 AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 633/32.

15 AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 633/33.



Germán F. Rodríguez Cabrera.
Retablo de San Ramón Nonato.
Parroquia de Ntra. Sra. de La
Asunción. San Sebastián de La
Gomera.

pondencia el que más desplazamientos realizaba entre islas era el capitán José Marcos al que en algunas de las cartas de su hermano Diego lo sitúa en la Isla de El Hierro y en Tenerife, además de realizar viajes al interior de la propia isla de La Gomera para la gestión de sus tierras y negocios¹⁶. Las relaciones entre ellos no solo se limitaban a la venta de sus productos sino que la casa comercial atendía sus demandas, principalmente de ropa y complementos¹⁷. Para lo cual no debe de extrañar que recurran a la misma entidad para el encargo de obras u objetos suntuarios buscados fuera de la isla, como veremos más adelante.

16 AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 633/18.

17 AHPSTCF, Fondo Zárate Cologan, sig. 631/61, sig. 663/23.

Para el encargo de las obras de arte los hermanos Dávila, se comportaron como en los negocios y en la vida diaria, estableciendo relaciones con las islas, y sus artífices, y el exterior. De manos de sus familiares establecidos en la isla de Tenerife como José Bueno, por sus estancias en otras islas como se desprende de su correspondencia (El Hierro, La Palma, Tenerife y Gran Canaria) o las relaciones de amistad y negocios con la casa comercial, les permite acceder a diferentes focos artísticos insulares o no. El estudio de los dos retablos levantados en el templo principal de la isla de La Gomera y las obras que acogen así lo dejan ver en su estudio formal. El altar de San Ramón Nonato es una de las principales obras asociadas a la familia, no en vano en su frontal aún permanecen las armas de la familia y a su pie la tumba de su fundador. El lienzo que lo preside resulta afamado por la sudoración de la que fue protagonista en 1765, la bibliografía que ha tratado sobre la obra poco ha dicho sobre ella y del resto de pinturas que componen el retablo sufragado por el teniente coronel José Marcos Dávila¹⁸. Éste lienzo de San Ramón Nonato se encontraba antes del interés puesto por el militar en el altar dedicado al Sagrado Corazón de Jesús en la nave del evangelio, donde recibía culto y ganó devoción entre el vecindario. Su sudoración desde el 12 de noviembre hasta el 13 de diciembre de 1765 aumenta el interés por la obra de los vecinos de la isla y la familia Dávila. En ese tiempo, el beneficiado Policarpo Dávila había manifestado su idea de realizar un retablo donde la efigie del santo y la de Nuestra Señora de las Mercedes, fueran los protagonistas, como recogió Julio Sánchez en su historia de la Merced en las Islas Canarias¹⁹, una idea, que tras el milagroso hecho, asume su hermano José Marcos, sufragando el altar estudiado. La obra lignaria se compone de tres calles, dos cuerpos y ático. Se divide por estípites, elemento arquitectónico, que domina la composición. Los siete huecos resultantes de la estructura sirven de marco para cada una de las pinturas (óleo sobre lienzo). En la hornacina central del mismo se encuentra el lienzo que representa al titular. Este lienzo ha sido atribuido a los talleres tinerfeños del setecientos por Díaz Pérez, sin embargo el estudio detenido del mismo me hace plantear ahora una nueva propuesta. La obra sigue la estampa realizada por el grabador alemán Martín Engelbercht (Augsburgo, 1684-1756) durante la primera mitad del siglo XVIII y que de manos de la orden mercedaria tuvo amplia difusión en el orbe católico. Su llegada a las islas no es de extrañar donde la orden, si bien no fundó casas, si difundió sus devociones, propiciando la fundación de cofradías y lugares de culto a la advocación marina de Las Mercedes y sus santos. Los mercedarios tenían entre sus principales funciones la redención de cautivos, cuestión padecida en las islas por las incursiones piráticas. Esta estampa sirvió de inspiración a los artistas insulares de manera constante, mayormente en pintura, donde las obras llegadas hasta nuestras costas permitían dinamizar y ampliar los repertorios de los talleres insulares²⁰. El autor del lienzo muestra un seguro manejo de los pinceles con resueltas composiciones, manejando con soltura

18 DÍAZ PÉREZ (1992), pp. 1148-1154. En este trabajo se atribuye su ejecución a los talleres artísticos de la isla de Tenerife.

19 SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2001).

20 En relación a este grabado, además del ejemplo estudiado de la isla de La Gomera, hemos localizado otro lienzo en la isla de Tenerife. En la parroquia de Buenavista del Norte se encontraba hasta su pérdida en el incendio de 1996 un San Ramón Nonato que sigue de manera más fiel el grabado comentado. El estudio de la obra por una fotografía publicada en la monografía de la orden de la merced en Canarias de Julio Sánchez (2001) p. 285, nos permite atribuirlo a los pinceles del pintor residente en el Puerto de la Cruz José Tomás Pablo (...1718-1780).

la composición con las estampas en sus obras. La gama cromática y los modelos resultan comunes a autores insulares de la isla de La Palma. Es por ello, que apreciamos en esta obra los débitos y la maestría propia de los pinceles de Juan Manuel de Silva. Los barridos, la poca carga pictórica en los fondos y el recreo en detalles como la custodia, el encaje del alba o el blasón mercedario resultan buenos ejemplos del quehacer del artista palmero. Juan Manuel de Silva (Santa Cruz de la Palma, 1687-1751) es un artista formado en el taller de su padre, el escultor y pintor Bernardo Manuel de Silva (1655-1721), que le guió por los derroteros del arte, completando su formación en Lisboa y Sevilla como se ha planteado por Jesús Pérez Morera²¹. La producción de Bernardo Manuel está ampliamente influida por obras y estampas llegadas a la isla desde los puertos del norte de Europa, desde donde retornaban los navíos con objetos artísticos, de ornato y uso doméstico en el ciclo económico del oro blanco. Tras la muerte en los años veinte de Bernardo Manuel, su hijo sigue los pasos artísticos de éste, pero desarrollando formas propias que lo diferencian de su progenitor. En el mismo templo de La Asunción de La Gomera se encuentra otra obra que también atribuimos a Juan Manuel de Silva *La Adoración de los pastores* que ocupa el segundo cuerpo del retablo de San Juan Nepomuceno levantado como los otros retablos comentados durante la segunda mitad del setecientos²².



Martín Engelbercht, S. XVIII: San Ramón Nonato. Real Academia de la Medicina Española.

21 PÉREZ MORERA (1994).

22 De este mismo autor se han localizado piezas en Gran Canaria y Tenerife. En esta última isla su número ha aumentado en fechas recientes con la identificación de nuevas obras en templos y colecciones particulares. Como en el caso del lienzo de San Ramón, el que preside el retablo de San Juan Nepomuceno es una obra realizada antes que el retablo que completa.

El teniente coronel de milicias José Marcos Dávila (La Gomera, 1732- 1814) ocupó diversos cargos de importancia en el escalafón militar como hizo su padre, Diego Dávila Quintero. Contrajo matrimonio con María Ignacia de Echevarría Doménego (+1820)²³ hija del capitán y caballero de la orden de Santiago Miguel Echevarría y Mayora y María Doménego Manrique de Lara, vecinos de San Sebastián y fundadores del retablo de San Miguel Arcángel en el mismo templo. De esta unión tuvo amplia descendencia: Ramón fue el mayor de los hijos que abrazó la carrera eclesiástica, María Magdalena, José Ángel que falleció de nueve o diez meses, Antonio que continuó la carrera militar, en 1814 ocupaba la plaza de ayudante mayor de milicias, y José y María de las Mercedes, menores de edad que convivían con el matrimonio a la hora de redactar su testamento. José Marcos fue nombrado heredero de sus dos hermanos los presbiterios Policarpo y Diego aumentado con ello su patrimonio y el de la familia. En su vida también participó en pleitos por las rentas de la capellanías que disfrutaban sus parientes los Álvarez Orejón, como así hizo en 1779 por el testamento de Diego Álvarez y las pretensiones de disponer de sus bienes del artillero Domingo José Pastrana, como primo hermano de Pastrana y sobrino de Diego Álvarez, interviniendo para mejorar la situación de su hermano Policarpo en el escalafón eclesiástico²⁴. En el testamento del promotor del retablo de San Ramón se aportan más datos de su vida y posición económica. Así pues destaca que no debe nada a nadie, detalla que era poseedor de una amplia cabaña de ganados: “...lanares, cabríos, vacunas, bestias asnales, mulares y cabalares para servicio de la casa...” De igual manera anota que:

“...tiene cuentas pendientes con la Casa Cologan e hijos del comercio del Puerto de La Orotava en cuya casa contengo algunas cantidades propias mías que no tengo presentes y me remito a mis apuntes y a los que desde dicha casa se me han remitido y quiero que esta cuenta sea ajustada por mi amante esposa y mis hijos cuando le acomode de hacerlo (...) y dispongan de ello como cosa suya”²⁵.

En el mismo documento hace referencias y encargos a sus hijos para las actividades que desarrolló en la parroquia de La Asunción. Durante su vida fue el responsable de la cofradía del Santísimo Sacramento de la que en 1814 había entregado las cuentas a José Ruiz y Armas, vicario parroquial, y deja responsable de este asunto a su hijo Ramón Dávila. A este mismo hijo le encomienda que forme las cuentas de la confraternidad de Nuestra Señora del Carmen de la que era miembro. En relación a sus devociones y patronatos hace alusión expresa en sus últimas voluntades:

“Encargo igualmente tanto a dicho mi hijo D. Ramón como a la dicha mi mujer y demás hijos conserven siempre la devoción, cuidado y aseo tanto del altar de Nuestra Señora del Carmen como de mi Padre San Ramón, nombrando ahora como en efecto nombro a mi hija D^a María Magdalena para que esta sea quien cuide de la imagen, aseo de sus altar y demás aseo del (...) por ser propiamente mías por conocerle la devoción que ha tenido siempre a esta Reina y Señora Nuestra”.

23 HERNÁNDEZ BENTO (2013), pp-803-818.

24 AHPSTCF: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera. Legado 1858, doc.3.

25 AHPSTCF: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera. Legado 22, doc.19.

En el momento de su muerte pide ser enterrado con el hábito franciscano en la tumba que tiene en el templo de la Asunción al pie del altar *de mi padre San Ramón*²⁶. A diferencia de su esposa María Ignacia Echevarría que pide ser sepultada en la capilla de Nuestra Señora de Los Dolores del convento de Los Santo Reyes de frailes franciscanos en la misma población²⁷.

Como podemos apreciar la devoción hacia el santo mercedario del teniente coronel era profunda, razón más que justificada para desarrollar el encargo de levantar un retablo que acogiera la milagrosa representación. El mismo se compone de un amplio repertorio de lienzos que lo vinculan con devociones familiares, caso de Virgen de las Mercedes que remata el conjunto, con su santo patrón San José, protectores fundamentales para el Antiguo Régimen como era San Roque de Montpelier o devociones insulares en auge como el Gran Poder de Dios del Puerto de la Cruz cuya vera efigie centra el segundo cuerpo. El altar se dotó de todo lo necesario para su culto como, así en el inventario de alhajas parroquial de 1794 se cita el retablo de San Ramón: “...un cuadro con su cristal y esta con su retablo de madera pintado y dorado tiene cruz, bujía y lámpara de plata y sus manteles”²⁸.

Las otras obras que componen el resto del retablo han sido parcialmente estudiados, destacando el lienzo de la Virgen de las Mercedes acogiendo bajo su manto a los miembros de su orden y los representantes de los poderes terrenales. Analizado por la profesora Fraga González ha identificado el grabado realizado por Peeter de Jodde “El joven” (1606- 1674) como fuente que sigue fielmente su autor²⁹. Junto a este la vera efigie del Cristo del Puerto de la Cruz es el otro lienzo trabajado, en el resto de las obras no se ha profundizado ni propuesto autoría³⁰. En el lado izquierdo se encuentra: El bautismo de Cristo en el primer cuerpo y Nuestra Señora de los Desamparados en el segundo y el lado derecho del retablo: San Roque y San José. El análisis de las mismas permite el plantear la gran dependencia de las fuentes grabadas para su realización, cuestión que parece bastante generalizada para las artes plásticas del archipiélago durante el Barroco. De las obras analizadas, además del grabado que sirve de inspiración para el cuadro titular, hemos identificado dos estampas más para El bautismo de Cristo y San Roque de Montpelier. Para el primero el pintor siguió la estampa fechada en 1578 por el grabador flamenco Cornelis Cort (Hoorn o Edarm c.1533- Roma, 1578), de amplia difusión, como en el resto de obras realizadas en las islas posee licencias compositivas de los autores isleños. Por su parte el lienzo que plasma al abogado contra las pestes, se basa en una composición del pintor y diplomático Pedro Pablo Rubens (1577-1640) que se encuentra en el templo de San Martín de Aalst titulado “*Cristo nombra a San Roque como patrón de las víctimas de las pestes*”. Una obra que se divide compositivamente en dos planos, donde en el inferior el artista plasma a los apestado en la boca de un puente

26 El lugar de su entierro estaba ideado a la par de la construcción del retablo, pues la lápida que posee a su pie contiene la fecha de 1773, la misma dice: “Sepultura del C. Dn Josep/ Marcos Da/vila Quint/ero y de sus/herederos/ año de 1773.

27 AHPSTCF: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera. Legado 22, doc.12.

28 AHDSCLL: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera. Libro nº 39, fol.60.

29 FRAGA GONZÁLEZ (1991).

30 CALERO RUIZ y SOLA ANTEQUERA (2020).

y en lo alto al santo acompañado de un perro y un ángel que porta el título de patronato, completando la escena una aparición de Cristo al que mira el santo. La obra del pintor barroco fue llevada a la estampa por el grabador flamenco Gaspar Huberti (1685-1724) que permitió difundir la obra y ser fuente de inspiración para esta pieza localizada en La Gomera. En el caso del lienzo del retablo de los Dávila se reduce la composición a la mitad superior del mismo, no plasmando la figura de Cristo. Por su parte la vera efigie del Gran Poder de Dios del Puerto de la Cruz, deriva de la estampa realizada en 1768 del Cristo por el pintor tinerfeño José Tomás Pablo (...1718- 1780). Es a este autor apodado *El Morenito* al que atribuimos todo el conjunto pictórico que compone el retablo de San Ramón Nonato. Establecido en el Puerto de La Orotava, desarrolló gran parte de su obra en la isla de Tenerife donde conserva trabajos tan destacadas como el lienzo de las Ánimas del Purgatorio de la iglesia parroquial de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos, gran obra que permite apreciar los modos más personales de su pintura, que lo diferencian de otros autores contemporáneos. Las obras de La Gomera poseen los mismos tipos humanos que aparecen en sus composiciones, desde los angelotes con cuerpos hinchados, posturas corporales algo duras y constituciones anatómicas forzadas. José Tomás Pablo dota a sus pinturas de un sentido muy destacado del volumen, un uso del blanco en todas sus composiciones que potencian la luminosidad, contrastes y espesor. El estudio de su vida y obra permite apreciar una cercanía con la orden de predicadores establecida en el Valle de La Orotava con dos casas y en la isla de La Gomera en el pueblo de Hermigua. El vínculo con la orden de Santo Domingo de Guzmán de José Marcos Dávila se aprecia por medio del convento de La Gomera donde a su muerte pide se realice una serie de misas en el primer año. Las estancias en la isla de Tenerife del militar y sus hermanos, la relación comercial y de amistad con la casa Cologan, permite aún más fundamentar la atribución a *El Morenito* para estas obras que componen el retablo de San Ramón. De igual manera la presencia de la vera efigie del Cristo portuense, en expansión devocional durante la segunda mitad del siglo XVIII, y la de Nuestra Señora de los Remedios de su templo de La Laguna hace pensar en la mirada de los hermanos Dávila a la actividad religiosa y las novedades devocionales de la isla de Tenerife, para diferenciarse de otras familias de la isla. A ello hay que sumar, como un vínculo más de su relación con el Puerto de La Orotava y los artistas establecidos en este lugar, el retrato mortuorio de la monja dominica Sor María de San Antonio que se haya conservado en la sacristía del templo gomero³¹. Religiosa fallecida con fama de santidad, cuyo cuerpo incorrupto se conservó en el coro bajo de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de las monjas catalinas de Puerto de la Cruz hasta el incendio de los años veinte del pasado siglo. Para perpetuar su efigie José Tomás realizó un dibujo de su busto que fue llevado al grabado en 1748 por Pedro García en Santa Cruz de Tenerife. Este retrato mortuorio de la religiosa tinerfeña del templo de La Gomera lo relacionamos con la obra del pintor tratado y su presencia, al igual que el lienzo de Nuestra Señora de Los Remedios, con el patrocinio artístico de los hermanos Dávila Quintero³².

31 La obra posee una cartela que identifica a la retratada: *Verdadero retrato de la Sierva de Dios María de S^a Antonio, religiosa conversa en el Monasterio de Ntra. Señora de Las Nieves de la orden del Patriara Sto Domingo, está en el Puerto de la Orotava en la isla de Thenerife, una de las Canarias. Falleció el día 10 de mayo de 1741 de edad de 72 años, 9 meses y 5 días, Requiescat inpace.*

32 Este lienzo de Nuestra Señora de Los Remedios también lo atribuimos a José Tomás Pablo.



Gaspar Huberti, S. XVIII: Cristo nombra a San Roque como patrón de las víctimas de la peste. Hunterian Museum and Art Gallery, Reino Unido.

El otro altar que permanece asociado a la familia es el retablo de Nuestra Señora del Carmen, ubicado en la nave del Evangelio, debido al patrocinio de Diego Dávila Quintero. Presbítero poseedor de diversas capellanías, permanece vinculado a la parroquia matriz de La Asunción como el resto de sus hermanos. Por las numerosas cartas que se conservan en el archivo Zárate-Cólogan se observa que una de sus principales labores era atender los asuntos comerciales de la familia. Desde temas vinculados con la industria de la seda a la compra de enseres y ropa. La historiografía que ha tratado del arte en la isla sitúa en 1784 la construcción del retablo de Nuestra Señora del Carmen una imagen con una gran devoción en el seno de la familia como ya hemos visto. Su traza sigue un modelo de retablo compuestos por estípites, en tres calles y desarrollado ático, modelo compositivo ya presente en los retablos de San Ramón y San Miguel Arcángel. Las calles laterales están ocupadas por lienzos de reciente ejecución que sustituyen a otros existentes que representaban, como ahora, a Santo Tomás de Aquino y San Jerónimo, que fueron retirados en los años cincuenta del pasado siglo para abrir hornacinas en su lugar³³. El segundo cuerpo del retablo está protagonizado por un lienzo que representa la entrega del escapulario carmelita por Nuestra Señora a San Simón Stock.

En mayo de 1788, Diego Dávila recibe una carta de la casa comercial donde le informa del precio de los libros de pan de oro:

“los libros de oro cuestan puestos aquí a siete y medio reales de plata, así no hay que pensar que se consigan a menos de 8 reales de plata, en esta virtud si usted no tiene mucha prisa los encargaremos a Cádiz, y si puede me señala poco más o menos qué cantidad de libros se hace menester”³⁴.

De esta misiva podemos desprender que se están buscando los medios para concluir el retablo levantado cuatro años antes a la virgen del Monte Carmelo, con la compra del pan de oro necesario para el dorado de las tallas que la componen. Este proceso debe de ir paralelo a la policromía del mismo. El diseño y pintura del retablo de Nuestra Señora del Carmen nos acercan a los trabajos de carpinteros presentes en la isla de Tenerife en esas décadas finales del setecientos. En cuanto a su policromía se aprecia la mano de autores de segunda fila que se moverían entre islas trasladándose para atender este tipo de encargos, observando paralelismos con algunos retablos conservados en el norte de la isla de Tenerife y Fuerteventura.

Los desvelos hacia el culto y aseo a Nuestra Señora del Carmen se extienden también hacia el atendimiento de la imagen. En la correspondencia entre Juan Cólogan y Diego Dávila se habla del encargo de un traje a la imagen fuera de las islas, en la misiva del 21 de diciembre de 1787 le informa del encargo en estos términos:

33 En su lugar fueron colocadas las imágenes de San Nicolás de Bari (1952) y Santa Teresita (1955) de fabricación industrial y se retiró la imagen de la titular por una de igual procedencia a las anteriores. En el retablo de San Miguel se dio un caso similar, abriendo nuevos nichos en las calles laterales para dar cobijo en los años cincuenta del pasado a San Francisco de Asís y Santa Cecilia sustituyendo los lienzos de los jesuitas San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, ahora desaparecidos.

34 AGILG: Fondo Luis Fernández, familia Ayala, sig 983.

“El encargo del vestido de Ntra. Sra. del Carmen está ya hecho y hemos preferido que lo resuelva cuanto antes para que esté aquí antes de Julio, no hubiéramos reparado en hacerlo en Cádiz, pero puede estar ya comprado en Francia y hallándonos con dos en lugar de uno”.

El 5 de mayo de 1788, Juan Cólogan vuelve a escribir a Diego Dávila asunto del vestido de la imagen: *sintiendo la dilación del vestido de la virgen, que no creemos esté aquí hasta finales del verano...* En la carta del 25 de agosto de 1788 el comerciante aporta nuevos datos sobre el traje encargado a Francia:

“Estos días hemos tenido noticias de que estaba ya comprado el vestido de la Virgen del Carmen y juzgamos que estará aquí para octubre, pues estaba en camino por Hamburgo de donde ha de venir.

La relación epistolar en donde se trata del encargo del vestido continúa en el siguiente año, el 13 de noviembre de 1788 una vez llegada la vestimenta a su destino en la isla de La Gomera:

“nos alegramos que se haya quedado gustoso con el vestido que nos encargó para la Imagen de Ntra. Sra. del Carmen”³⁵.

En la misma carta de noviembre también se anota el gasto de siete velos de damasco carmesí para el velo de Nuestra Señora de Dolores en San Francisco. Lo que los relaciona con el convento francisco de Los Santos Reyes que se encontraba en La Villa. Esta imagen mariana se ubicaba en la capilla bajo del coro de la iglesia del convento. Un espacio que era regentado por la Tercera Orden Franciscana y en ella se daban culto a varias imágenes de la Pasión de Cristo como el Señor en el Huerto de Getsemani³⁶. En este recinto reposaba la madre de los hermanos Dávila Quintero, Elena Álvarez Orejón³⁷ y pide ser enterrada María Ignacia Echevarría esposa de José Marcos Dávila en su testamento redactado a comienzos del siglo XIX.

En cuanto a la imagen de Nuestra Señora del Carmen ya se encontraba dotada de los enseres básicos de su dignidad a finales de siglo. En el inventario realizado durante la visita de 1794 se tratan los bienes asociados a dicho retablo e imagen en los siguientes términos:

“Un retablo de madera dorado, la imagen es de vestir con media luna, corona y la del niño de plata. Dos bugías plateadas. Un atril dorado y unos manteles”³⁸.

En los años cincuenta del siglo XX es sustituida por una obra de producción industrial adquirida por Antonio Bencomo Macías, pasando la imagen antigua a los depósitos pa-

35 Idem.

36 La imagen, devoción favorita de Tercera Orden Franciscana en Canarias, pasa al templo parroquial donde, como veremos, está bajo el patronato de los descendientes de los Dávila Quintero hasta el siglo XX.

37 DARIAS PRÍNCIPE (1992), pp.150-151.

38 AHPSCTF: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera. Libro nº 39, fol.60

roquiales siendo citada como una imagen de vestir en el inventario que realiza Manuel Yanes González en 1958³⁹. Tras su retirada del culto fue trasladada a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Candelaria de Chipude donde en la actualidad recibe culto como imagen de la santa mujer Verónica conservándose en las dependencias de la mismas la imagen del Niño Jesús que portaba⁴⁰. El análisis de la escultura nos muestra una obra de un suavizado hieratismo, con un dibujado rostro dominado por una contenida expresión, que la dota de un carácter mayestático que la relaciona con las obras concebidas por influencia de la escultura flamenca. El análisis de la misma nos lleva a plantear su cercanía con la producción escultórica del fraile dominico Fray Marcos Guillén (...1714-1716...) activo en varias islas del archipiélago y vinculado con algunas casas de la orden como fueron la de Tegui y Santa Cruz de La Palma. La imagen presenta grandes similitudes en el manejo de las gubias y la composición de rostro y manos con obras documentadas de su autoría. Así pues, apreciamos similitudes con el rostro de San José de la iglesia parroquial de Breña Baja en la Isla de La Palma y la imagen de San Vicente Ferrer para el convento dominico de Tegui en Lanzarote; de igual manera presenta semejanzas con la imagen del mismo santo dominico que ahora recibe culto en su ermita de Velhoco en Santa Cruz de la Palma y que anteriormente recibía culto en el templo palmero de los predicadores. En palabras de Clementina Calero: *...sus imágenes, poco a poco, dejan atrás el hieratismo de la decimosexta centuria para mostrarse más movidas y, en definitiva, más acordes con los gustos estéticos del siglo*⁴¹.

A finales de la década de los ochenta la familia decide hacer un nuevo presente a la iglesia parroquial de La Asunción, tal vez siguiendo la idea manifestada en una de sus cartas a la casa comercial del Puerto de la Cruz fechada en junio de 1765 donde manifiesta que: *"...solo podemos corresponder con ropas a la Divina Magestad..."*⁴² en esta ocasión se decide hacer el encargo de una nueva custodia para el templo, para la veneración pública del Santísimo Sacramento. Su compra se ha asociado a las obras de renovación que se venían realizando desde los años sesenta de manos de las sucesivas visitas episcopales a la isla y la renovación estética que se da en la ornamentación del templo, asociando su donación al beneficiado Policarpo Dávila Quintero⁴³. Esta obra de la escuela madrileña ha sido estudiada por Jesús Pérez Morera que tras el estudio de la pieza y las marcas presentes en ella la ha catalogado como obra de Manuel Timoteo de Vargas Machuca (+1808) miembro de una saga de orfebres toledanos activos desde la anterior centuria, que desarrolló gran parte de su obra en la Villa y Corte⁴⁴. La correspondencia de la familia conservada en el archivo insular de La Gomera aporta nuevos datos sobre tan interesante obra de la platería madrileña de finales del siglo XVIII. El 25 de agosto de 1788 Juan Cólogan informa a Diego Dávila de los pasos seguidos para el encargo de la custodia:

39 AHPSCTF: fondo Parroquia La Asunción de San Sebastián de La Gomera. Legajo nº 23, doc. 34 El vestido encargado a Francia no se conserva en la actualidad. Información que agradezco al profesor Alberto Darías Príncipe.

40 Agradezco al compañero de carrera Eduardo Duque González la localización de la pieza y las fotografías de la misma para su estudio.

41 CALERO RUIZ (1987), pp.274-279.

42 AHPSCTF, Fondo Zárata Cólogan, sig. 623/08

43 LORENZO LIMA (2011), p. 128.

44 PÉREZ MORERA (1998), pp147-151.

“D. Pedro Valdés a respondido que recurría a D Pedro de los Santos Domínguez por el dinero que necesitase para el encargo de la custodia y no habrá falta que coja prenda de nosotros”⁴⁵.

En ella nos desvela la red comercial que permite el encargo a este platero y como se iba a financiar retirando el dinero Valdés en La Laguna. Casi dos años después, en una carta fechada el 20 de octubre de 1790, Juan Cologan comparte nuevamente con Diego Dávila Quintero información sobre la pieza. En ella se alegra de su llegada y como él, Pedro Valdés, se muestran satisfechos de que ya pudiera ver la custodia encargada a Madrid en la parroquia⁴⁶.

Las creaciones artísticas promovidas por los hermanos Dávila Quintero y los patronatos que detentaron sobre los retablos de San Ramón y Nuestra Señora del Carmen pasaron a sus descendientes. Como vimos en el testamento del teniente coronel José Marcos Dávila hace encargo a sus hijos de seguir atendiendo los citados altares. Las políticas matrimoniales llevadas entre las familias destacadas de la isla, hacen que en manos de sus descendientes se concentren un mayor número de bienes y vínculos con las instituciones religiosas. Cuestión ésta que se incrementa en el siglo XIX tras las diversas desamortizaciones y el cierre del convento franciscano de La Villa con el traslado de algunas imágenes al templo parroquial. Durante las primeras décadas del siglo XX sus descendientes seguían detentando el patronato sobre los citados altares y algunas esculturas. En 1922 Eugenio Ascanio Dávila, hijo de Eugenio Ascanio Echevarría y Carmen Dávila Salazar, residente en Santa Cruz de Tenerife, comparece ante el notario Aurelio Gobeia Rodríguez, para redactar sus últimas voluntades, en ellas reparte sus bienes entre su sobrino Mario Ascanio Trujillo, su dependiente Andrés Trujillo Fagundo y las hijas de la Caridad⁴⁷. Entre las disposiciones que realiza encarga la creación de una institución benéfica en su casa de la calle Alfonso XIII nº33 a cargo de las hermanas de la Caridad⁴⁸. En ella describe que posee un oratorio, tal vez desde los tiempos de sus antepasados, que presidía una imagen de la Inmaculada Concepción de vestir, un crucificado que pudiera ser trasladado al cementerio si se levantara capilla en el lugar, y entre los demás bienes que detalla, destaca la existencia de un relicario de plata conteniendo reliquias de la Casa Santa. Encarga a sus herederos que continúen velando por los legados religiosos que ha heredado en estos términos:

“El testador y sus ascendientes han tenido el encargo de custodiar las vestiduras y el sol de plata y las manos y pies del Señor del Huerto que se venera en la Parroquia de San

45 AGILG: Fondo Luis Fernández, familia Ayala, sig 983.

46 Idem.

47 Idem. Agradezco estos datos a la amabilidad de la archivera de la institución insular Victoria Eugenia Díaz Padilla.

48 La vivienda situada en la calle Real nº 33, antaño Alfonso XIII, de San Sebastián de La Gomera, es conocida como Casa Ascanio, resulta ser la ocupada por la familia Dávila Quintero. El estudio de la misma, pese a la sustitución de la carpintería de su corredor siguiendo en parte el trabajo original, nos permite llegar a algunas consideraciones respecto a la misma. Su análisis me lleva a considerar la participación en su construcción de maestros de obras de la isla de La Palma. Por sus proporciones en relación con el resto de la arquitectura levantada en la capital de la isla de La Gomera, el portón de entrada compuesto en piedra labrada vista, la composición de los vanos de fachada, las labores de carpintería y diseño, me hacen apreciar las manos de oficiales de la construcción provenientes de la vecina isla con la que la familia poseía relaciones comerciales.

Sebastián, facilitándolo a la dicha parroquia en las funciones del nombrado señor y volviéndola a recoger y guardar terminadas las dichas funciones; aconteciendo lo mismo respecto a prendas y vestidos de la imágenes del Ecce Homo, La Virgen del Carmen y San Ramón, cuyos altares pertenecen a la casa del testador”.

En estas disposiciones testamentarias de Eugenio Ascanio se vuelven a plasmar las indicaciones de José Marcos Dávila en su testamento, la idea de patronato y velar por el legado recibido por sus antepasados. Un mandato que sumaba a los retablos levantados por los Dávila Quintero en el templo parroquial de San Sebastián de La Gomera, las imágenes que ocupaban la capilla de la Tercera Orden Franciscana del convento de Los Santos Reyes, cerrado tras su desamortización. Unas esculturas que fueron veneradas por sus antepasados y de las que en el siglo XX se seguían ocupando sus descendientes.

A modo de conclusión, el estudio de las obras emprendidas por los hermanos Dávila Quintero nos aproxima al mundo devocional y de relaciones sociales y comerciales de una de las principales familias de la capital gomera. Unas relaciones que, pese a lo que podríamos considerar una doble insularidad, muestran una amplia red de contactos con otros puntos del archipiélago, que, con sus recursos económicos y contactos comerciales, les permite el patrocinio y encargos de obras en diferentes focos artísticos de las islas y fuera de ellas. Los bienes conservados a día de hoy en la Isla de La Gomera nos hablan de una élite social abierta, que mira a Tenerife en lo devocional y mezcla las escuelas artísticas locales con las continentales para materializar sus anhelos devocionales y gustos artísticos. El resultando de su labor de mecenazgo es uno de los más destacados ejemplos de cómo se comportaron las élites sociales gomeras en el siglo XVIII.

Bibliografía.

CALERO RUIZ, C. (1987). *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo de Tenerife.

CALERO RUIZ, C. y SOLA ANTEQUERA, D. (2020). "Iconografía cristiana. El Gran Poder de Dios y su desarrollo iconográfico en Canarias" en *Arte, Historia y Tradición*. Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Moder Ages. N°31.

DARIAS PRÍNCIPE, A. (1992). *La Gomera. Espacio, tiempo y forma*. San Sebastián de La Gomera: Compañía Mercantil Hispano Noruega S.L.

DÍAZ PÉREZ, A. M. (1992). "El fenómeno del "sudor" en la plástica canaria" en *X Coloquios de historia Canario- Americano*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1148-1154.

FRAGA GONZÁLEZ, C. (1991). *El Licenciado Gaspar de Quevedo pintor canario del siglo XVII*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.

LORENZO LIMA, J. A. (2018). "Productos del comercio y el patronato eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias" en *Laboratorio de Arte* n° 30, pp 319-340.

LORENZO LIMA, J. A. (2011). "Reformas interiores y ornato neoclásico en la parroquia de San Sebastián de La Gomera (1775-1810. Consideraciones sobre un episodio singular" en *Revista de Historia Canaria*, n° 193, pp.115-144.

PÉREZ MORERA, J. (1994). *Silva*. Biblioteca de Artistas Canarios. Vice consejería de cultura y deportes. Gobierno de Canarias.

PÉREZ MORERA, J. (1998). "Custodias neoclásicas madrileñas en Canarias: marcas y artífices" en *Revista de Historia Canaria*, n° 180, pp147-151.

REYES DARIAS, A.(1969). *Tenerife - La Palma - La Gomera - El Hierro*. Guías de España. Barcelona: Ediciones Destino, pp.507-509

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2001). *La Merced en las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Editorial José Sánchez Peñate.

HERNÁNDEZ BENTO, C. F. (2013). "Los Echevarría de La Gomera, retrato genealógico y heráldico" en *Revista Hidalguía. Revista de Genealogía, nobleza y armas*. n° 361, pp-803-818.



 **Universidad**
de La Laguna