

Tejiendo redes -acortando distancias: Arte entre España e Hispanoamérica



LIBROSDELACORTE.ES
MONOGRÁFICO 5

REVISTA LIBRODELACORTE.ES

MONOGRÁFICO 5, año 9 (2017) ISSN: 1989-6425

<http://dx.doi.org/10.15366/lc2017.9.m5>

INSTITUTO UNIVERSITARIO "LA CORTE EN EUROPA" (IULCE-UAM)
MADRID, 2017

REVISTA LIBROSDELACORTE.ES

CONSEJO CIENTÍFICO

Prof. Dr. José Martínez Millán, Director, Catedrático de Historia Moderna, UAM
Prof^a. Dr^a. Concepción Camarero Bullón, Subdirectora, Catedrática de Geografía Humana, UAM.
Prof. Dr. Mariano de la Campa Gutiérrez, Secretario, Profesor titular de Literatura española, UAM
Prof. Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UAM
Prof. Dr. Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Profesor Titular de Historia Moderna, UAM.
Prof. Dr. Carlos de Ayala Martínez, Catedrático de Historia Medieval, UAM
Prof. Dr. Lorenzo Bartoli, Profesor de lingüística, lenguas modernas, UAM
Prof. Dr. Agustín Bustamante García, Catedrático de Historia del Arte, UAM
Prof. Dr. Emilio Crespo Güemes, Catedrático de Filología clásica, UAM
Prof^a. Dr^a. Amelia Fernández Rodríguez, Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UAM
Prof. Dr. Teodosio Fernández Rodríguez, Catedrático de Literatura
Prof. Dr. Jesús Gómez Gómez, Catedrático de Literatura Española, UAM
Prof^a. Dr^a. José Luis Mora García, Profesor Titular de Historia del Pensamiento Español, UAM
Prof. Dr. Fernando Marías Franco, Catedrático de Historia del Arte, UAM
Prof^a. Dr^a. Gloria Mora Rodríguez, Profesora de Historia Antigua, UAM
Prof. Dr. Nicolás Ortega Cantero, Catedrático de Geografía Humana, UAM
Prof. Dr. Antonio Rey Hazas, Catedrático de Literatura Española, UAM
Prof. Dr. Manuel Rivero Rodríguez, Profesor titular de Historia Moderna, UAM
Prof. Dr. Javier Rodríguez Pequeño, Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, UAM
Prof^a. Dr^a. Jesusa Vega, Catedrática de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, UAM
Prof. Dr. Ángel Rivero Rodríguez, Profesor titular de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UAM
Prof. Dr. Virgilio Pinto Crespo, Profesor titular de Historia Moderna, UAM
Prof^a. Dr^a. Inés Fernández-Ordoñez, Catedrática de Filología Española, UAM
Prof. Dr. Fernando Hermida Blas, Profesor contratado doctor de Historia del Pensamiento Español, UAM

CONSEJO EDITORIAL

Director

Jesús Gómez, Universidad Autónoma de Madrid-IULCE

Secretaria de edición

Raquel Salvado Bartolomé, Universidad Carlos III de Madrid

Editor principal

Rubén González Cuerva, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Área de Historia)

Editor adjunto

Eduardo Torres Corominas, Universidad de Jaén (Área de Literatura-Reseñas)

Editora adjunta

Mercedes Simal López, Museo Nacional del Prado (Área de Arte)

Vocales

Esther Jiménez Pablo, Universidad de Granada (Área de Historia)

Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Córdoba (Área de Literatura)

Almudena Pérez de Tudela, Patrimonio Nacional (Área de Arte)

Imagen cubierta: Bartolomé Esteban Murillo. Detalle de *San Agustín lavando los pies a Cristo*. Museo de Bellas Artes, Valencia (izquierda). Juan y Nicolás Becerra, Detalle de *San Agustín lavando los pies a Cristo*, Convento de San Agustín, Morelia, Michoacán (México) (derecha)



Librosdelacorte.es

ISSN: 1989-6425

Redacción, dirección e intercambios:

Instituto Universitario "La Corte en Europa" (IULCE-UAM)

Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras,

Módulo VI bis, despacho 111

C/ Francisco Tomás y Valiente, 1

Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049, Madrid, España.

Correo electrónico: info@librosdelacorte.es o secretaria@librosdelacorte.es

Teléfono: +34 – 91 497 5132

SUMARIO

Revista Librosdelacorte.es, MONOGRÁFICO 5, año 9 (2017)

ISSN: 1989-6425

<http://dx.doi.org/10.15366/ldc2017.9.m5>

LUISA ELENA ALCALÁ, PETER CHERRY y NELLY SIGAUT Presentación	5
---	---

ARTÍCULOS

RUBÉN GONZÁLEZ CUERVA Los virreinos americanos: imagen, cortes y gestión de la distancia	9
NELLY SIGAUT Este que ves, engaño colorido...	27
PETER CHERRY Major and Minor Masters of the Sevillian School in the "Golden Age"	47
PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ Revisando tópicos. El Siglo de Oro de la pintura española y la práctica del oficio en los centros menores	67
JAVIER PORTÚS Periferia y periferias: Escuela española y escuelas locales en el Museo del Prado (XIX)	88
PAULA MUES ORTS Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII	96
ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ Compañías militares de ángeles en la cultura visual hispánica durante la edad moderna	119
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Un palacio novohispano en la Corte madrileña. Tesoros virreinales de la Casa Ducal de Alburquerque	145

LUISA ELENA ALCALÁ “...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”: Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico	163
ANDRÉS GUTIÉRREZ USILLOS Trasgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del “otro”. Modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix”	185
JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA y ANTONIO URQUÍZAR HERRERA Sobre redes y distancias en la Edad Moderna. Arte y cultura entre España e Hispanoamérica	209

TEJIENDO REDES – ACORTANDO DISTANCIAS. ARTE ENTRE ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Coords. Luisa Elena Alcalá, Peter Cherry y Nelly Sigaut

PRESENTACIÓN

A pesar de sus diversos desarrollos e indudables particularidades, a lo largo del siglo XX las historiografías del arte español y del hispanoamericano han compartido muchos planteamientos metodológicos, algunos de los cuales están en el mismo origen de la historia del arte como disciplina. Estas bases comunes, acaso por sus propias limitaciones, no han generado una historia del arte hispano/americana integrada, y en general, se ha mantenido una historia del arte separada, incluso ahora en el siglo XXI. Sólo a través de la noción de “relaciones artísticas” se ha explorado la posibilidad de integración y, en la mayoría de los casos, ésta se ha construido a través de la idea de “influencia” que se mueve en una sola dirección (de España a América).

La Historia del arte en lo que toca a la pintura se ha movido al compás de la Historia, que condujo el proceso del abandono del formalismo total hasta llegar a la globalización: en medio de este paso ha quedado el binomio centro-periferia que marcó el ritmo de muchos años de trabajo. La discusión que provocó la manera de aplicar esta metodología abrió la posibilidad de comprobar sus limitaciones, y afectó especialmente la manera de entender el complejo panorama de los problemas del arte hispano/americano. En la aplicación es donde cualquier modelo teórico exhibe sus riquezas y sus miserias. Y, malinterpretado o simplificado, este modelo dio lugar a la interpretación de un centro y sus grandes maestros canónicos como paradigma de superioridad marcando a fuego la minoridad de las periferias y los “otros” que trabajan allí. En su aplicación más ortodoxa, redujo a las manifestaciones artísticas americanas a una réplica caricaturizada o más pobre de Sevilla; y las poderosas escuelas regionales de España como “provincianas” con el agravante de la presencia en la corte (aún después de su muerte) de uno de los más importantes pintores en la historia de la pintura occidental, Diego Velázquez.

Sin embargo, es posible que se puedan moderar los juicios, si se tiene en cuenta que hubo también quienes pretendieron encontrar una explicación al modelo y una aplicación menos ideologizada del mismo. Frente al fulgurante policentrismo italiano habría que revisar la posición que propuso que los centros no son siempre los mismos (habría una alternancia hispánica marcada por Toledo, Sevilla, Madrid). Hay quienes consideraron que estos centros deben entenderse como espacios dinámicos interactuantes (Sigaut, *José Juárez*, 2002). Pero el absoluto rechazo del binomio

centro periferia invalidó la segunda parte de esta propuesta que posiblemente sea más productiva que la primera, porque incluye los temas de circulación y recepción, así como revisiones al concepto de influencia y cómo mejor definir las dinámicas que entraña.

Estos temas (circulación, influencia y recepción) son de tal vitalidad que invitan a buscar maneras de conectarlos para entender más y mejor la sofisticada hechura de un objeto artístico. Así, ante una todavía inacabada posición que considera los “sistemas de imágenes” como conjuntos que deben entenderse así, en interacción, en los últimos años, ha surgido otro enfoque, el de campo cultural, que aunque se suele considerar distinto al de centro y periferia, comparte ciertos supuestos y puntos de partida con el mismo. Hasta cierto punto, ambos son productos de las ambiciones mayores por hacer una geografía del arte, búsqueda que movilizó muchas de las investigaciones de George Kubler.

Las ventajas que quizás ayuden a entender por qué “campo cultural” está teniendo éxito últimamente son de dos tipos. Por una parte, la “imagen” del concepto es la de un espacio donde se establece una interactuación entre distintos contextos artísticos de manera más horizontal que vertical, se “siente” menos impositiva. Y, en segundo lugar, es un término más neutro. Las palabras tienen un campo semántico extendido incluyente en los distintos idiomas. En el caso de centro y periferia, ese campo semántico está cargado de asociaciones inmediatas. El poder de las palabras se impone sobre el poder de las propias imágenes y de quienes intentamos reflexionar sobre ellas. El resultado es que, al aceptar el concepto de campo cultural, entendemos al mismo tiempo que éste no es ingenuo ni inocuo y no se anula la posibilidad de comprender que en el mismo, en ese campo, se mueven fuerzas con distintos niveles de tensión e interacción.

Campo cultural ha sido particularmente aceptado para activar y renovar estudios histórico-artísticos y culturales relacionados con la complejidad de la Monarquía Hispánica y los desafíos hermenéuticos e historiográficos que presenta. En este contexto, la circulación está convirtiéndose en un foco potente de estudios, muchos de los cuales son microhistorias que bien entendidas tienen el potencial de cambiar los grandes relatos y hacer preguntas sobre diversas cuestiones antes relegadas a categorías más estáticas, como influencia, dependencia, etc. La microhistoria también como parte de la propia historia del arte.

Por otra parte, la globalización adonde pretende conducirse a la Historia del arte, más allá de la flagrante circulación de personas, objetos y modelos, no puede soslayar asuntos específicos acerca de la producción de imágenes: materiales, tradiciones de uso, tecnologías, técnicas, colores, modos de producción y modos visuales que son aceptados, asumidos, modificados, revertidos, manipulados en tradiciones locales en relación con las imágenes. El desafío de imaginación que supone su estudio, nos reúne en esta publicación, que abre con un estudio marco sobre los virreinos y problemas de gobierno y distancia. Nos introduce así en el problema espacio/distancia y en el de las redes sociales, políticas y comerciales que conectaban estas geografías, contexto fundamental para abordar cualquier historia

más amplia de la Monarquía. El resto del volumen reúne un conjunto de estudios realizados por especialistas que trabajan sobre arte español y arte hispanoamericano. A través de este conjunto, se propone examinar algunas de las bases conceptuales de esta historia del arte compartida y proponer (de manera implícita o explícita) vías de desarrollo para la misma pues son muchos los ámbitos en los que operan estas conexiones. En definitiva, se trata de explorar la posibilidad de una historia hispano/americana a través de estudios diversos: algunos más conceptuales que otros, unos muy puntuales y otros con una abierta voluntad de hacer preguntas. El número se cierra con unas reflexiones que se han solicitado a dos historiadores del arte, Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera.

LOS VIRREINATOS AMERICANOS: IMAGEN, CORTES Y GESTIÓN DE LA DISTANCIA¹

Rubén González Cuerva
(CSIC)

RESUMEN

Hasta fechas recientes, ha sido complicado ofrecer una perspectiva global e integrada de las posesiones ultramarinas de los Austrias. A esta tardanza ha contribuido la tradicional compartimentación académica entre historia de España y de América, así como la consolidación de historiografías nacionales fragmentadas en cada una de las nuevas repúblicas americanas. La pujanza en bastantes partes del continente de una historia socioeconómica que desdeña la dimensión política ha reforzado esta tendencia. Esta imagen del “colonialismo”, de América como excepción exótica que se inicia en el “se obedece, pero no se cumple” y llega al realismo mágico, ha ocultado las muchas concomitancias de su modelo político con el del Viejo Mundo, o al menos que se encaraban cuestiones muy semejantes. Sin negar las muchas especificidades americanas, valoraremos la aplicación del modelo virreinal, sus límites y reacomodos, en comparación con otras áreas de la Monarquía hispana en los siglos XVI y XVII.

PALABRAS CLAVE: virreinato, corte virreinal, Consejo de Indias, Monarquía hispana

THE SPANISH AMERICAN VICEROYALTIES: IMAGE, COURTS, AND GOVERNANCE AT A DISTANCE

ABSTRACT

Until recently, it has been difficult to establish a global and unified perspective for the Habsburgs' overseas possessions. Such a delay can be explained by the traditional academic separation between Spanish and American history, reinforced by the consolidation of isolated national historiographies in every new American republic. This tendency has been reinforced by the dominance, in several American traditions, of a socioeconomic history which scorns the political dimension. This colonial picture of America as an exotic exception, based on the motto “it is obeyed, but not fulfilled”, and extending in time up to the phenomenon of literary magic realism, has obscured

¹ Este artículo ha sido posible gracias al proyecto “La transformación de las cortes virreinales a gobiernos nacionales” (HAR2015-68946-C3-2-P).

the many parallels which exist between political models on either side of the Atlantic. Without denying the many specific American trends which can be identified, this essay considers the applicability of the viceregal model, its limits and reassessments, in comparison with other areas of the Spanish Monarchy throughout the sixteenth and seventeenth centuries.

KEYWORDS: viceroyalty, viceregal court, Council of the Indies, Spanish Monarchy

LOS VIRREINATOS AMERICANOS: IMAGEN, CORTES Y GESTIÓN DE LA DISTANCIA

La cuestión virreinal en América alimenta en el presente un rico debate historiográfico que reflexiona, entre otros puntos, en torno al problema de gobernar en la distancia y a los medios establecidos por la Monarquía hispana durante siglos para mantener la cohesión del sistema. Al mismo tiempo, el “Virreinato” o “Colonaje” representa todavía un punto vivo del debate político iberoamericano, en el que las aún jóvenes naciones americanas encaran una problemática negociación con un pasado que en muchos casos se rechaza como símbolo de opresión colonial.

La institución virreinal fue preeminente en la América hispánica, y se ha elegido como elemento de análisis en esta contribución por su capacidad para adaptar dinámicas cortesanas europeas y para articular relaciones de poder tanto con la corte regia como con centros americanos subalternos. Ello no presupone que engendre rígidas relaciones centro-periferia, ni limita que la dominación española sobre América se pueda (y deba) analizar desde otros muchos prismas. No obstante, los virreinos de Nueva España y Perú facilitan, respecto a otras visiones, la comparación con casos europeos y con las dinámicas políticas de la corte española. En consonancia, el estudio se divide en dos secciones fundamentales: un análisis sobre el peso imaginativo asociado al virreinato americano y su devenir en la historiografía desde el siglo XIX (puntos 1 y 2) y una propuesta de periodización sobre el establecimiento de la estructura virreinal en América, en paralelo con otras posesiones de los Austrias, entre comienzos del siglo XVI y del XVIII (puntos 3-5).

1. Imagen e imaginación de la América virreinal

En febrero de 2013, la ciudad de Salta (en el norte de Argentina) cambió el nombre de una de sus principales avenidas, Virrey Toledo, por Bicentenario de la Batalla de Salta. Francisco de Toledo, virrey de Perú (1569-1581), encargó la exploración de esas tierras del Tucumán y la fundación de ciudades, entre las que se encontraba Salta. En lugar del virrey, se prefirió recordar una batalla de la guerra de emancipación contra los españoles. La polémica estuvo servida: los vecinos expresaron sus quejas por las molestias asociadas, pero no se realizó un debate histórico profundo; en su lugar, latían acusaciones cruzadas entre conservadores y revisionistas izquierdistas. El 20 de noviembre de 2012, para aclarar las posiciones, se realizó una *Jornada de Exposición sobre el Virrey Toledo* con nueve disertaciones de destacados historiadores y referentes de la sociedad local. Las posturas que prevalecieron tildaban al virrey de opresor, «figura de la colonia» y representante del horror². La excelente y matizada biografía que

² “Informe con las opiniones de la Jornada de Exposición sobre el Virrey Toledo celebrada en el Concejo Deliberante”, *Qué pasa Salta*, 21 de noviembre de 2012, http://www.quepasasalta.com.ar/noticias/mundo-bizarro_16/informe-con-las-opiniones-de-la-

Manfredi Merluzzi dedicó al virrey Toledo no fue, por desgracia, mencionada en momento alguno³. En definitiva, al discutir sobre el gobierno virreinal se pulsa una cuerda que provoca aún una notable sensibilidad política y social, fundada en buena medida sobre sólidos tópicos de construcción nacional. Ello implica asimismo un cierto fracaso en transferir a la sociedad las conclusiones de los últimos estudios científicos al respecto.

La subyacente oposición entre colonia e independencia se apoya en un juego binario que nutre la largamente asentada idea de la excepcionalidad americana frente a los sistemas europeos, así como la supuesta prevalencia de los factores endógenos sobre la imposición de tendencias políticas y órdenes venidas de España. Los esfuerzos de la historiografía de las dos últimas décadas por situar la experiencia americana moderna en un marco virreinal y cortesano global que, sin negar sus muchas peculiaridades, la conecta fuertemente con prácticas similares desarrolladas en Europa y Asia, choca con una poderosa imagen de Latinoamérica como tierra aparte. En la literatura tiene una plasmación destacadísima en el concepto de lo “real-maravilloso” de Carpentier y el “realismo mágico” de García Márquez⁴.

En el estudio de estos contraconceptos asimétricos, vistos como orgullosa marca de identidad o de exotismo subdesarrollado, lo cierto es que buena parte de la representación latinoamericana enunciada desde los sistemas de autoridad angloamericanos se asemeja bastante a la del orientalismo y parte de cierto “imperialismo informal”. Así, aún en la actualidad se recurren a imágenes precolombinas o étnicas para unificar pictóricamente a la mayor parte del continente americano⁵.

A caballo entre lo literario y lo académico, cuando desde América Latina se han aplicado esquemas cortesanos para explicar el orden virreinal (aquí el precursor es el Nobel mexicano Octavio Paz con su clásica biografía de Juana Inés de la Cruz), se ha enfatizado que con ello se desarrolló un camino contrario a la evolución europea: mientras en el Viejo Mundo se asentaba un estado cada vez más autoritario y centralizado, México sería una anomalía en la que los recurrentes choques de jurisdicciones llevaban a un orden plural sin una autoridad central fuerte. Este panorama, empero, era el mismo que se desarrollaba en la Europa contemporánea, solo que por

[jornada-de-exposicion-sobre-el-virrey-toledo-celebrada-en-el-concejo-deliberante 27354](#)

(consultado el 23 de noviembre de 2016).

³ Manfredi Merluzzi, *Politica e governo nel Nuovo Mondo : Francisco de Toledo viceré del Perú (1569-1581)* (Roma: Carocci, 2003).

⁴ María del Mar Roig Guerrero, “Alejo Carpentier y ‘lo real maravilloso’,” *Philologica Urcitana* 1 (2009): 121-146; Gabriel García Márquez, “La soledad de América Latina,” discurso de aceptación del Premio Nobel, 1982, http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm (consultado el 23 de noviembre de 2016).

⁵ Ricardo D. Salvatore, *Imágenes de un imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006); Luz Elena Ramírez, *British Representations of Latin America* (Gainesville: University Press of Florida, 2007), 23-24; João Feres Jr., “Representing Latin America through Pre-Columbian Art: Political Correctness and the Semantics of Othering,” *Theory, Culture & Society* 26/7-8 (2009): 182-207.

entonces (la biografía es de 1982), todavía prevalecía un marco de análisis absolutista que desdeñaba estas realidades⁶.

Entrando en las especificidades del estudio de la estructura política indiana, se aprecia una tendencia general a prestar una atención fundamental a la fase de la conquista en la primera mitad del siglo XVI y a las reformas borbónicas de la segunda mitad del XVIII, preámbulo al proceso de independencias. Esta cronología limitada hace que el gran periodo intermedio se haya desatendido y que el sistema virreinal se despache en general como una realidad estática. Además, las interacciones entre la corte regia y los virreinos se han reconstruido en general en trazos muy gruesos, al menos en España, por la rígida compartimentación académica entre especialistas en historia de América y de España. Implícitamente se ha asumido la existencia de unas “instituciones centrales” que funcionaban como cajas negras que producían política según unos intereses regios unívocos y claramente identificados, con lo que se ha despreciado las implicaciones de los cambiantes equilibrios de poder en España para la gobernación americana. En fechas más recientes el cambio ha sido notable gracias a una nueva generación de autores más preocupados por las interacciones atlánticas⁷.

Creemos que no se puede explicar el mundo de la Edad Moderna sin la corte, pero asimismo que hay vida más allá de la corte: este enfoque no pretende minusvalorar la rica dinámica local ni las fructíferas redes comerciales e intercambios sociales que se desarrollaron dentro de América y con Europa, pero pretende llamar la atención sobre la conformación del marco político que lo hizo posible y que dio una notable estabilidad durante tres siglos. Gobernar a distancia de esta forma no significó ni mera dominación colonial ni anárquica autogestión local. Se parte de la hipótesis de que el éxito del sistema se basó en el consenso de las elites locales y la circulación de oficiales de la Corona relativamente bien conectados con las tendencias vigentes en la corte regia. Tales patrones permitirían integrar los territorios en un espacio mundial y cuestionar una narrativa tradicional que sigue enfatizando los factores endógenos y la excepcionalidad de las experiencias locales.

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: FCE, 1982); sobre la interpretación de la obra de Paz, Mónica Quijano Velasco, “Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe: una fábula intelectual,” *Iberoamericana* 33 (2009): 7-26; Manuel Rivero, *La edad de oro de los virreyes* (Madrid: Akal, 2011), 23-24, 287.

⁷ Eduardo Torres Arancivia, *Corte de virreyes: El entorno del poder en el Perú del siglo XVII* (Lima: Pontificia Universidad Católica, 2006); Arrigo Amadori, *Negociando la obediencia: gestión y reforma de los virreinos americanos en tiempos del conde-duque de Olivares (1621-1643)* (Madrid: CSIC, 2013); Francisco A. Eissa-Barroso, “The Honor of the Spanish Nation: Military Officers, Mediterranean Campaigns and American Government under Felipe V,” en *Early Bourbon Spanish America: Politics and Society in a Forgotten Era (1700-1759)*, eds. Francisco A. Eissa-Barroso y Ainara Vázquez Varela (Leiden: Brill, 2013), 39-60; Oscar Mazín, “Gestores de la real justicia: recursos del arte de litigar a distancia en la Nueva España del siglo XVII,” en *Embajadores culturales: transferencias y lealtades de la diplomacia española de la edad moderna*, ed. Diana Carrió Invernizzi (Madrid: UNED, 2016), 347-366.

2. Historiografía del virreinato

Como se ha apuntado, el estudio en general de los virreinos hispánicos choca con un discurso decimonónico de construcción estatal, liberal y capitalista; en consonancia, constituyen elementos infrarrepresentados en manuales universitarios y en la historia de la administración porque se han visto como rémoras del pasado, incompatibles con la construcción de naciones y explicables solo para gobernar colonias. Así, en España se saludó el fin del virreinato en la corona de Aragón (1716) y en Navarra (1840) como símbolo de modernización y fueron borrados en buena medida de la memoria histórica española hasta asociarlos predominantemente con América y el gobierno a distancia de colonias⁸.

También en Italia el virreinato español se asoció tradicionalmente con una imagen de despotismo y dominación extranjera que se hizo muy viva durante el *Risorgimento*; la célebre novela de *I promessi sposi* [Los novios] (1827) ofrece su más acabada plasmación literaria, mientras que en el campo historiográfico Cesare Cantù y Alfred von Reumont aquilataron esta imagen para la historia de Milán y Nápoles. Habría que esperar a comienzos del siglo XX para que Benedetto Croce introdujese una interpretación más tamizada, en la que la noción de intercambio primaba sobre la dominación, y que Giardina, en 1930, historiase el virreinato napolitano como parte de la historia propia y no como una imposición foránea⁹.

En el caso americano, la independencia y el desarrollo de nuevas naciones en el siglo XIX simplificaban el esquema europeo estableciendo dos realidades, la colonial y la del estado independiente. Según esta visión, la dominación colonial impidió el desarrollo de estructuras estatales, manteniéndose tan sólo estructuras de explotación económica donde lo político se articulaba en función a esa realidad (era más importante extraer minerales que gobernar y administrar). Tanto en América como en Italia, la presencia de un poder ajeno, el dominio español o de los Habsburgo, habría sometido a esas sociedades a un atraso que las alejó del progreso y la modernidad, de modo que la autodeterminación en forma de estado nacional situó a los países en la senda de la modernidad que se les había sustraído¹⁰.

En América, la “Colonia” tenía una fuerte carga sentimental y la “emancipación” no dejaba demasiado margen positivo a la fase anterior. En Argentina, frente a la historia oficial preconizada por Bartolomé Mitre, Ricardo Levene siguió en la década de 1940 un proceso parecido al de Benedetto Croce en Nápoles: la falta de libertad política en sentido liberal no significaba la ausencia de una historia propia, parámetro desde el que revisó la imagen corrupta, decadente y rigorista vinculada al virreinato. Levene criticó que la

⁸ Jesús Lalinde Abadía, “El estado español en su dimensión histórica,” en *El estado español en su dimensión histórica* (Málaga: PPU, 1984), 17-58.

⁹ Aurelio Musi, “Antispagnolismo classico e antispagnolismo rivisitato,” en *Il Seicento allo specchio. Le forme del potere nell'Italia spagnola: uomini, libri, strutture*, eds. Cinzia Cremonini y Elena Riva (Roma: Bulzoni, 2011), 13-26.

¹⁰ Fernando Devoto y Nora Pagano, *Historia de la historiografía argentina* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2009), 49-50.

etiqueta “colonial” implicaba analizar el periodo como una fase ajena e impuesta al decurso natural de la historia americana, un paréntesis entre los pueblos indígenas y las naciones independientes. Con un análisis institucional, Levene adujo que los reinos de Indias tuvieron personalidad propia dentro de la Monarquía y una amplia autonomía; paradójicamente, la existencia de los virreyes evitó que fueran colonias, con su carga de lo periférico, pasivo y sojuzgado¹¹.

Entretanto, desde Estados Unidos el interés político y económico hacia el resto de América aumentó exponencialmente en el tránsito del siglo XIX al XX. El antecedente crucial es William H. Prescott (1796-1859), el más destacado hispanista estadounidense decimonónico. Su potente “paradigma de Prescott” contraponía, con una narración emocional y romántica, la atrasada y fanática España moderna con los modernos y liberales Estados Unidos¹². En esta línea se escribió buena parte de la investigación posterior, que floreció en torno a 1898, en el contexto de la Guerra de Cuba, momento en el que los Estados Unidos tomaron decididamente las riendas de su hegemonía continental. Desde la doctrina del “destino manifiesto” de Theodore Roosevelt, una pléyade de autores se lanzó a incorporar la historia americana y, frente a la visión atlantista dominante, veía la conquista del “Oeste” americano como un todo integrado con México y América Central.

Entre estos autores, de perfil poco académico, destaca Hubert Howe Bancroft, empresario, polígrafo autodidacta y bibliófilo empedernido (su biblioteca homónima es la base de la de la Universidad de Berkeley). Publicista de gran olfato para lanzar tópicos eficaces y justificar el papel tutelar estadounidense, destacó su *History of Mexico* (6 vols., 1888), que explicaba el virreinato como una historia de dominación por el Papado y el rey de España. En consonancia, los virreyes eran un apéndice de Madrid y la muestra de la desconfianza española hacia sus colonos, de modo que su férreo control devino en tiranía. Simultáneamente, Bernard Moses sentó las bases del estudio sistemático de la época virreinal desde la historia de la administración en su cátedra de historia de Berkeley. Su obra más destacada, *The Establishment of Spanish Rule in America* (1898), se defiende como el estudio de la otra mitad de la historia de Estados Unidos. Con Bancroft y Moses, la joven California se convirtió en meca de estudios hispanistas y se fundaron cátedras específicas. La escuela hispanista floreció en las décadas de 1930-1960 con autores como Lewis Hanke, Arthur Zimmerman o Irving Leonard¹³.

¹¹ Ricardo Levene, *Las Indias no eran colonias* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951); Rafael Diego-Fernández Sotelo, “Apuntes sobre la historia política en el periodo virreinal,” en *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*, ed. Denisse Rouillon Almeida (Zamora, Mx: El Colegio de Michoacán, 2005), 70-71.

¹² Richard L. Kagan, “Prescott’s Paradigm: American Historical Scholarship and the Decline of Spain,” *American Historical Review* 101/2 (1996): 423-446.

¹³ Richard L. Kagan, “From Noah to Moses: The Genesis of Historical Scholarship on Spain in the United States,” en *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, ed. Richard L. Kagan (Urbana: University of Illinois Press, 2002), 21-47; Helen Delpar, *Looking South: The Evolution of Latin Americanist Scholarship in the United States, 1850-1975* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2008), 111-129.

Por derroteros muy distintos discurría el americanismo español, donde la disponibilidad de abundantes fuentes oficiales facilitó el triunfo de un enfoque estatalista e institucional. Lo representa la obra de Ciriaco Pérez Bustamante, centrado en el estudio individual de virreyes notables comenzando por el primer virrey novohispano, Antonio de Mendoza, al que dedicó *Los orígenes del gobierno virreinal en las Indias españolas* (1928). Este modelo de estudios de virreyes lo seguiría la historiografía académica, especialmente desde la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, fundada en 1942 bajo la dirección de José Antonio Calderón Quijano. Entre sus discípulos se contaron Guillermo Lohmann Villena, José Luis Múzquiz o Justina Sarabia Viejo. En las décadas siguientes fueron realizando un elenco de virreyes que cristalizó en la publicación de los tomos de *Los virreyes de Nueva España* en los reinados de Carlos III y IV (1967-1972). El enfoque ha permitido una prosopografía bastante ajustada, pero más como galería de personajes que como reflexión sobre la institución virreinal¹⁴.

La renovación de esta tradición vino en buena medida de la mano del mejicano José Ignacio Rubio Mañé, quien en su magna historia del virreinato novohispano (1955), arrancaba criticando la contribución angloamericana, potente pero prejuiciosa y superficial¹⁵. Señalaba que aquellos veían el virreinato como un asunto específico latinoamericano mientras él incorporaba las contribuciones de Vicens Vives y lo situaba en sus orígenes mediterráneos y no coloniales. Vicens planteaba una historia periférica, frente al discurso oficialista unitario de la España franquista que representaba Pérez Bustamante, y aseguraba que con la Monarquía hispana se fundó un estado de alma federal o confederal. Esta visión de la Monarquía como una *Commonwealth*, en forma de asociación de estados o países, sedujo a Koenigsberger y Elliott para acuñar la noción de monarquía compuesta, un orden feliz descentralizado alternativo al rígido absolutismo francés. En respuesta, los institucionalistas que estudiaron el virreinato como institución intentaban subordinarlo a los órganos centrales del estado, pero esta dicotomía entre estado unitario y descentralizado se incardinaba más con los problemas de mediados del siglo XX que con los de los siglos XVI-XVII y falsificaba los términos de discusión: el virreinato se entendía como un reino, había un palacio real y oficios reales; pero como “institución” encontraron que no estaba regulado, las pragmáticas e instrucciones eran orientativas y no había un cuerpo legislativo. La autoridad resultante era borrosa y ambigua porque no estaba atada a normas ni leyes: el “se obedece pero no se cumple” estaba generalizado, no solo en América¹⁶.

Esta contraposición de enfoques y este estilo de escritura se fueron criticando en la década de 1980 como positivismo narrativo de poco valor científico. La renovación en la historia de los virreyes vino de la mano de la tesis de Carlos Hernando sobre el virrey de Nápoles Pedro de Toledo. En ella combinó la historia política tradicional con las novedades de la historia institucionalista de juristas como Tomás y Valiente, Hespanha y Clavero, así

¹⁴ Rivero, *La edad de oro*, 19-20.

¹⁵ José Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España 1535-1746* (México: Ediciones Selectas, 1955).

¹⁶ Rivero, *La edad de oro*, 18.

como la nueva historia cultural¹⁷. En el caso americano, Manfredi Merluzzi, en su antedicha tesis sobre el virrey de Perú Francisco de Toledo, se salió del rígido esquema tripartito preconizado por Hernando (linaje, gobierno y cultura) y conectaba al virrey fuertemente con las elites locales; el estudio de cortes, que hasta entonces se dedicaba a las soberanas, se aplicó igual a las “periféricas”. La renovación para América se ha reforzado de la mano de estudiosos como Horst Pietschmann, Hilda Zapico o François-Xavier Guerra, que han enfatizado las prácticas culturales y artísticas, así como los comportamientos, gustos y formas de representación.

En la primera década del siglo XXI, el estudio de las interacciones entre Europa y América en la Edad Moderna se han intensificado notablemente en clave imperial y desde la perspectiva de la “historia atlántica”. Existiría por tanto un “sistema atlántico específicamente español (o hispánico)” alimentado por una «densa red de relaciones que fueron al mismo tiempo económicas, políticas y culturales»¹⁸. La crítica más consistente a este enfoque desde la historia global resalta que la priorización del espacio atlántico como marco central minusvalora la importancia y calidad de las relaciones que contemporáneamente se sostuvieron con el interior de Europa o Asia. En el campo que nos atañe, se oscurecerían las concomitancias de la experiencia virreinal en otras áreas del globo. Además, pretender equiparar la historia del Atlántico hispano con la del Atlántico norte de finales del siglo XVIII lleva a mantener interpretaciones negativas o pesimistas sobre la decadencia española¹⁹.

3. La creación del virreinato y los intentos de reforma (1529-1590)

Para ofrecer una panorámica sobre la administración indiana sin apriorismos ni excesos estructuralistas, se hace necesario recorrer la evolución de su sistema de gobierno como un juego especular y fluido entre España y América. Para enfocar el problema general de gobernar a distancia, el análisis micropolítico permite detenerse en las coyunturas, sin presuponer la existencia de grandes planes a largo plazo, sino centrándose en los actores y en sus limitaciones para la toma de decisiones²⁰.

¹⁷ Carlos J. Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994).

¹⁸ Carlos Martínez Shaw y José María Oliva Melgar (eds.): *El sistema atlántico español (siglos XVII - XIX)* (Madrid: Marcial Pons, 2005), 12. En esta línea, véase también John H. Elliott, *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America, 1492-1830* (New Haven: Yale University Press, 2006).

¹⁹ Jorge Cañizares-Esguerra, *Puritan Conquistadors. Iberianizing the Atlantic, 1550-1700* (Stanford: Stanford University Press, 2006). Para una reflexión historiográfica actualizada, Juan Luis Simal Durán, “Una perspectiva atlántica para la historia española en la Era de las revoluciones,” *Ayer* 89 (2013): 199-212. Para otras propuestas actuales desde el prisma policéntrico, Pedro Cardim et al. (eds.), *Polycentric Monarchies: How Did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain a Global Hegemony* (Brighton: Sussex Academic Press, 2012).

²⁰ Hillard von Thiesen y Christian Windler, „Einleitung: Außenbeziehungen in akteurszentrierter Perspektive,“ en *Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*, eds. Hillard von Thiesen y Christian Windler (Köln: Boehlau, 2010), 1-12.

A este respecto, el primer perfil destacado es el del canciller imperial de Carlos V, Mercurino Arborio di Gattinara (1465-1530). Tras la primera generación de la conquista americana, Gattinara fue la mente pensante que diseñó un sistema coherente de gobernación virreinal para América desde su posición de canciller de las Indias (1528). Le fascinaba la oportunidad de poder construir un sistema de gobierno completamente nuevo y en la distancia. En consonancia, fue protector de Bartolomé de las Casas y se apoyó en su experiencia; no le preocupaba tanto la protección de los indios en sí como el cumplimiento de las obligaciones del rey con los vasallos, entendiendo que la legitimidad se fundaba en la capacidad para cumplir compromisos. Según su proyecto de gobierno global, no habría una monarquía universal sin un sistema eficaz de controlar la lejanía, y para ello el modelo más eficaz que veía era el de virreinos aragoneses. En 1529, Gattinara publicó las *Ordenanzas para el Consejo de Aragón*, que presentaban al virrey como un oficio, no como un sustituto literal del rey. De este modo, estaba sujeto a tutela y vigilancia: el mandato se limitaba a tres años, los oficios y beneficios que proveyesen debían ser confirmados por el rey y se sometería a una pesquisa final o juicio de residencia evaluando su actividad. Estos límites permitirían restaurar la comunicación entre el rey y el reino²¹.

Para América se buscó el mismo sistema de autoridades controladas y contrarrestadas entre sí: cuando Hernán Cortés llegó a las cortes aragonesas de Monzón en 1528, Gattinara apoyó sus demandas para retener el gobierno de México frente al gobernador de Cuba Velázquez. El cálculo y la necesidad se imponían al justo derecho, pues tierras tan enormes no podían quedar bajo el mando de una sola persona. Esta tendencia conectaba con una petición que el franciscano fray Juan de Zumárraga (primer obispo de México) vehiculó en 1525: que la corona nombrase un virrey para limitar la tiranía de los conquistadores, porque hasta entonces América se había gobernado como un apéndice de Castilla a través de audiencias²².

Finalmente, en la Junta de Génova de 1529 se promulgó el *Reformatorio de la Nueva España*, que basaba la estructura del gobierno americano en el modelo aragonés, mostrando que no se creó como una administración colonial. El virrey aparecía como un oficial subordinado, con un mandato limitado en el tiempo y controlado con visitas y juicios de residencia. Además, tenía como contrapeso a la audiencia real, entendido como una prolongación del consejo real, y que en puridad hacía del sistema virreinal un “régimen virreinal-senatorial”. El Consejo de Indias, existente desde 1524, adquiriría así su pleno sentido especular: asesoraba tanto al rey como a sus virreyes, estaba unido y separado, en la corte real y en la virreinal; en Madrid era Consejo de Indias y en México (o Lima), audiencia real²³.

²¹ Manuel Rivero Rodríguez, *Gattinara: Carlos V y el sueño del Imperio* (Madrid: Sílex, 2005).

²² Rivero, *La edad de oro*, 83.

²³ Carlos J. Hernando Sánchez, *Las Indias en la Monarquía Católica: imágenes e ideas políticas* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996).

Tras la muerte de Gattinara en 1530 había habido un relativo parón reformista para el gobierno de Indias, mostrando una de las constantes que se apreciarán en lo venidero: la dependencia de las coyunturas cortesanas y la disponibilidad de ministros poderosos con afanes de reforma para que se modifique el orden de gobierno indiano. En esta ocasión, al ritmo que Francisco de los Cobos, secretario imperial y heredero político de Gattinara, se fue haciendo con los resortes de la corte, el ímpetu reformista se fue retomando. A lo largo de la década de 1530, la primera preocupación de Cobos fue elegir con cuidado para virreyes a caballeros de su clientela y que compartiesen sus proyectos reformistas de imposición de la autoridad de la corona: a Nápoles se envió en 1532 a Pedro de Toledo, mientras que a México se mandó en 1535 a Antonio de Mendoza como primer virrey de Nueva España. Sobre el terreno, Mendoza corrigió sus instrucciones, fue más pragmático y buscó el imprescindible consenso con las elites locales de conquistadores. Un símbolo de esta actitud más abierta se plasmó en las fiestas celebradas en México en 1538 para festejar la tregua de Niza entre Carlos V y Francisco I de Francia. Los regocijos del virrey con los conquistadores y los ministros de la audiencia mostrarían la concordia y respeto mutuo entre estos cuerpos; Mendoza aceptó compartir la cabecera en los banquetes con el capitán general, Hernán Cortés²⁴.

La principal modificación frente al sistema diseñado por Gattinara en 1529 vendría de la mano de las llamadas *Leyes nuevas de Barcelona* (1542), que adoptaban el esquema virreinal ensayado en Italia y en el que se impuso la vista de Las Casas: la clave de este sistema, más conocido por la defensa de los indios, estribaba en el servicio del rey y descargo de su conciencia. Cobos había quedado impresionado por la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas y se movilizó para la inmediata ejecución de las *Leyes Nuevas* frente al presidente del Consejo de Indias, el cardenal Loaysa, partidario de mantener el statu quo de las encomiendas y los privilegios de los conquistadores. El grupo de Cobos, criaturas de Gattinara, abogaba por un proyecto más centralista y controlado; con las *Leyes Nuevas*, los conquistadores perdían las encomiendas *motu proprio*, de modo que solo podían tenerlas como concesión graciosa del rey y no como derecho adquirido²⁵. Esta tendencia a asegurar la lealtad y obediencia a la corte triunfó para América, pero no en Aragón e Italia, que se resistieron con éxito.

Para implementar las *Leyes Nuevas* se procedió a enviar un visitador a México, Francisco Tello de Sandoval, pues desde la corte se desconfiaba de la tibieza de los virreyes, así como las elites locales lo hacían de sus limitados poderes. La visita fue un desastre: el precario equilibrio saltó por los aires en Nápoles y en México, Hernán Cortés escribió a parientes y amigos para que hicieran caer al virrey y al final Carlos V desestimó los informes de la visita. Peor fue la suerte del primer virrey de Perú, Blasco Núñez Vela,

²⁴ Gustavo Curiel, "Fiesta, teatro, historia y mitología: las celebraciones por la paz de Aguas Muertas y el ajuar renacentista de Hernán Cortés. 1538," en *El arte y la vida cotidiana*, ed. Elena Estrada de Gerlero (México: UNAM, 1995), 95-124.

²⁵ Hayward Keniston, *Francisco de los Cobos: Secretary of the Emperor Charles V* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1960), 254.

enviado en 1543 para desarrollar las nuevas leyes y que acabó embarcado en una guerra civil contra parte de la elite local y degollado en 1546 en Ñaquito²⁶.

La Corona tuvo que renunciar a sus planes maximalistas y aceptar la máxima del “se obedece, pero no se cumple”, de forma que el consenso y la lealtad personal primaron sobre la disciplina y el sometimiento. El sistema esbozado desde 1528 se tuvo que abandonar hacia 1545; Cobos reconoció que para desarrollarlo habría que conquistar América por segunda vez, y en esta ocasión contra los españoles. Triunfó Loaysa, el que abogaba por la vía posibilista, lo que se plasmó en la orden que Carlos V dio en 1546 al virrey Mendoza: que hiciera lo que “viera conveniente, ni más ni menos que lo haría si yo estuviese ahí, dando a cada persona lo que convenga, de modo que todos queden remunerados, contentos y satisfechos”²⁷. En consonancia, la base del éxito del sistema virreinal (y también sus limitaciones) se encontraba en el consenso de la sociedad política, entendida como los individuos con poder, no las instituciones en las que operaban.

Tras la atropellada sucesión de Carlos V a Felipe II, la práctica no tardó en mostrar a las claras que el gobierno regional de la monarquía era deficitario y descontrolado. Tras los impulsos reformistas de Gattinara y Cobos, desde 1565 el turno sería para el cardenal Espinosa, otro ministro principal de origen no nobiliario y con una formación más jurídica que militar o cortesana. El afán reformador se plasmó para América mediante la visita general de Juan de Ovando al Consejo de Indias (1568). Su objetivo era reformar el Consejo, recopilar el disperso corpus de las leyes de Indias (lo que se logró con los siete volúmenes de la *Copilata de las Leyes de Indias*, en 1569) y desarrollar un modelo general de órdenes para el gobierno global de América, lo que se ha venido conociendo como las Ordenanzas de Ovando. Estos cambios se han presentado como el fin de la conquista y el comienzo de la administración colonial y se han analizado como un problema eminentemente americano, cuando en realidad era otra ramificación del juego faccional de la corte de Madrid en la década de 1560 y se inscribía en un contexto general reformista. Otros de sus hitos fueron la visita secreta de Gaspar de Quiroga al Consejo de Italia en 1567 o la polémica visita al reino de Nápoles efectuada por Francisco Hernández de Liébana. Los encargados de la reforma no estaban en compartimentos estancos: Liébana o Quiroga hicieron informes y dictámenes y participaron en comisiones tanto para la reforma de Italia como la de las Indias, mostrando la visión global que se tenía de estas reformas²⁸.

²⁶ “Cargos que resultaron de la visita secreta de Francisco Tello de Sandoval, contra el Virrey de Nueva España, Antonio de Mendoza”, 21 de junio de 1546, en Lewis Hanke, *Los Virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria: México*, vol. 1 (Madrid: Atlas, 1976), 110-120.

²⁷ Lewis Hanke, *La lucha por la justicia en la conquista de América* (Madrid: Istmo, 1988), 250; Rivero, *La edad de oro*, 95.

²⁸ Mazín, *Gestores de la real justicia*, vol. 1, 96-7; Manuel Rivero Rodríguez, *Felipe II y el gobierno de Italia* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 104-115; Henar Pizarro Llorente, *Un gran patrón en la corte de Felipe II: Don Gaspar de Quiroga* (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2004), 123-4, 136-8. En general, para la ordenación burocrática de la Monarquía durante la segunda mitad del

Ante el temor a la falta de obediencia, sobre todo en los más lejanos virreinos de América, con el proceso de visitas se recomendó que lo más seguro era nombrar como virreyes a juristas en lugar de a aristócratas veleidosos: a Perú llegó en 1564 el licenciado Lope García de Castro, catedrático de Salamanca y oidor en Valladolid, mientras que para Nueva España se nombró en 1566 a Gastón de Peralta, corregidor de Toledo. El experimento duró poco, pues en 1568-9 fueron reemplazados por aristócratas (Francisco de Toledo y Martín Enríquez de Almansa) que, siendo reformistas y cercanos a Espinosa, tenían consciencia de su rol noble. Era complicado gobernar sin ellos porque agraviaba a los súbditos y menospreciaba la dignidad del reino verse gobernados por “corregidores” como si fueran una villa castellana. Con este arreglo, se compaginaban la institucionalización con los mecanismos informales y personales cortesanos.

La culminación del proceso de conformación de la Monarquía hispana llegó en torno a 1580, en el contexto de la incorporación de la corona de Portugal y la imposición definitiva de los castellanistas sobre los ebolistas en el entorno de Felipe II. A nivel práctico, la principal consecuencia fue una separación entre las esferas de la jurisdicción y la gobernación: las funciones de los consejos quedaron clarificadas y, a partir de entonces, se cumple la imagen clásica de la estructura política polisinodal de la Monarquía, que se mantiene en lo sustancial hasta la crisis de mediados del siglo XVII. Con la separación de lo político y lo jurisdiccional se podía organizar territorialmente la monarquía, que no era ya una “monarquía compuesta” en la que el rey actuaba como si lo fuese solo de cada reino particular, sino que entre cada reino concreto y la monarquía había un espacio intermedio de articulación “nacional”: Portugal, Aragón, Italia, Indias... Así, entre 1570 y 1598 los consejos se refundaron más que se reformaron. El de Indias lo hizo en 1571, siendo de nuevo un pionero banco de pruebas. Hasta entonces no era un ente institucional, sino más bien una comisión informal de expertos. Posteriormente se convirtió en un cuerpo autónomo, vigilante de la jurisdicción regia en territorios suprarregionales: las leyes de Indias y la jurisprudencia del Consejo de Indias crearon un ente llamado “América”, que englobaba a Perú y Nueva España.

4. La corte virreinal clásica del siglo XVII

Entre 1590 y 1650 triunfó el modelo de virreyes aristócratas, corresponsables del gobierno de la monarquía y desligados de otras mediaciones que no fueran la directa con su “primo” el rey. Como centro del país político, las cortes virreinales se constituyeron en grandes núcleos de promoción. Este mecanismo de casa real era básico para mantener la lealtad y consenso de las elites locales, lo mismo en América que en Nápoles, Palermo o Lisboa. Sin embargo, la especificidad americana reside en la inexistencia de una tradición regia previa, al menos al estilo europeo, por lo

siglo XVI, ver José Martínez Millán y Carlos J. de Carlos (eds.), *Felipe II (1527-1598). La configuración de la Monarquía hispana* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998).

que los virreyes se mantuvieron en terreno intermedio entre la consideración de persona real y oficial regio²⁹.

La condición ambigua público-privada de las casas vicerregias se aprecia en el registro de pasajeros de la Casa de Contratación de Sevilla: el virrey elegía a su séquito, supuestamente limitado a 50 personas salidas de España, y desde que pisaba los Reales Alcázares de Sevilla tenía consideración de casa contigua a la real casa. Se limitó la libertad vicerregia en su elección para que la corte funcionara como el lugar de encuentro con los gobernados: en 1619 se prohibió que dieran oficios a sus parientes y a criados de la casa para no agraviar a los beneméritos naturales de Indias y para evitar que hubiera choques entre las elites locales y los recién llegados. Se fue incumpliendo, y la llamada de una lucrativa posición en Indias hizo que los séquitos virreinales fueran muy concurridos: ya en 1595 el conde de Monterrey llevó a 94 servidores, y 84 el conde de Galve en 1688. En 1640, al duque de Escalona se le autorizó a llevar a México hasta 24 esclavos, 80 servidores, 100 criados casados (u 80 solteros) y soldados³⁰.

En Perú, el primero en llevar casa propia fue el marqués de Cañete (1555), empleando en consecuencia a sus oficiales y servidores en tareas de gobierno. Esto facilitó un estilo ágil para cuestiones complejas de negociación, mediación y ejecución para las que se necesitaba a deudos de la mayor confianza. Este séquito era útil y además atractivo, porque la elite de los conquistadores apreciaba su integración en la casa virreinal. Tal casa tenía un carácter privado, de familiar del rey en lugar de casa real, pero se dotaba de rasgos de calidad moral, de la magnanimidad propia de un soberano, como en acoger a caballeros meritorios desamparados, caso del famoso poeta Alonso de Ercilla, al que hizo gentilhombre de lanza en 1560³¹. La casa virreinal, frente a la violencia de las guerras civiles, debía ser un foco de orden y jerarquía que articulase la nueva sociedad como centro ejemplar de buenas maneras. Cañete fue improvisando su corte, añadiendo a los servidores de su fallecido antecesor Antonio de Mendoza y forjando una verdadera casa real al margen de la suya personal. Esta liberalidad, así como el hecho de desempeñarse como casamentero de las elites locales, pareció al factor Bernardino de Romaní propio de querer parecer un rey sin serlo, por lo que denunció a Cañete ante el Consejo de Indias en 1557³².

²⁹ Pilar Latassa Vasallo, "La Corte virreinal peruana: perspectivas de análisis," en *El gobierno de un mundo. Virreinos y audiencias en la América Hispánica*, ed. Feliciano Barrios (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004), 341-373.

³⁰ "Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, virrey de Nueva España", 27 de junio de 1595, Archivo General de Indias [AGI], Contratación, 5249, núm. 1, reg. 2; "Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, excelentísimo señor conde de Galve", 1 de julio de 1688, AGI, Contratación, 5450, núm. 47; "Documentos relativos al nombramiento del marqués de Villena, Virrey de Nueva España", 22 de enero de 1640, Archivo Histórico Nacional – Sección Nobleza [AHN-SN], Frías, 124, n. 29-92.

³¹ José Toribio Medina, *La Araucana: vida de Ercilla* (Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1916), 98.

³² Memorial del Factor Romaní, 15 de octubre de 1557, en Roberto Levillier, ed., *Gobernantes del Perú, cartas y papeles, siglo XVI; documentos del Archivo de Indias*, vol. 2 (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1921), 448-455; Torres Arancivia, *Corte de virreyes*, 64-82, 116.

Felipe II tomó nota de esta deriva e instruyó a su sucesor, el conde de Nieva, para que no siguiera el pomposo estilo de Cañete. Sin embargo, lo cierto es que se fue formando un ceremonial limeño preciso y rico, en el que el saber ceremonial quedó codificado: en 1629 el virrey Guadalcázar dejó a su sucesor, conde de Chinchón, una *Relación de los estilos y tratamientos de que los virreyes del Perú usan*, que fue la base para sus sucesores³³.

En el tránsito al siglo XVII, se construyeron tanto en México como en Lima verdaderos palacios reales, que no virreinales, en línea con lo que se estaba desarrollando contemporáneamente en Nápoles. Se justificaban en la necesidad de no dejar a los vasallos sin señor, para que simbolizaran la presencia viva del rey. En el caso de México, el “real palacio católico” se alzaba sobre el solar del de Moctezuma, y se reivindicaba la fundación del nuevo reino y su capital sobre el anterior azteca. Al igual que en Europa el Imperio romano, pese a su condición pagana, servía como factor de legitimación y prestigio, Nueva España ganaba igualmente en prestancia y dignidad reivindicando su sustrato azteca. Según Schreffler, el discurso artístico del palacio estaba destinado a proporcionar carisma regio a quien lo morase, siendo evidente que el Rey católico no lo iba a habitar personalmente. Así, contaba con tesoro, armería y prisión, y una fachada monumental en la plaza principal coronada con el escudo real y el reloj oficial. Como muestra de la continuidad y prestancia de sus ocupantes, incluía una galería con los retratos de todos los virreyes desde Antonio de Mendoza, que aún se conserva³⁴. Cuando el motín de 1692 dejó el palacio medio derruido, la icónica vista posterior de Villalpando muestra que la parte del palacio donde residía la administración regia (la Sala del Crimen, la Audiencia, la armería) había quedado destruida, mientras que los apartamentos del virrey permanecían incólumes; metafóricamente, Schreffler interpreta que sería una representación de que, aunque los Austrias y su sistema cayeron, el virreinato continuaría indemne.³⁵

El modelo de palacio real mexicano se hizo en paralelo, no como reflejo, del madrileño, al igual que se configuraron en Nápoles o Palermo. Así, más que una dinámica centro – periferia se vería un modelo difuso de hispanidad, en palabras de Manuel Rivero, más una corte físicamente dispersa y desconcentrada que un modelo policéntrico³⁶. El que la corte

³³ Torres Arancivia, *Corte de virreyes*, 97-98; Manuel Rivero Rodríguez, “Como reinas: El virreinato en femenino (Apuntes sobre la Casa y Corte de las virreinas),” *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, eds. José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço, vol. 2 (Madrid: Polifemo, 2009), 789-818.

³⁴ Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España* (Castelló: Universitat Jaume I, 2003), 110-121. Rebeca Kraselsky, “Una galería pictórica del poder: los virreyes de la Nueva España”, en Óscar Mazín, editor, *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, (México, El Colegio de México, 2012). Rebeca Kraselsky, “Galería de retratos y cuerpo político. La representación de los virreyes novohispanos. Siglos XVI y XVII”, (Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013).

³⁵ Michael Schreffler, “‘No Lord Without Vassals, Nor Vassals Without a Lord’: The Royal Palace and the Shape of Kingly Power in Viceregal Mexico City,” *Oxford Art Journal* 27/2 (2004): 155-172.

³⁶ Rivero, *La edad de oro*, 159.

tuviera tanta expresión en estas experiencias “provinciales” apuntaría a que el centro y periferia de la monarquía no se expresaba en términos geográficos sino de prestigio: los virreyes, embajadores principales, capitanes generales, caballeros del toisón... constituían un “consejo virtual” del rey, sus pares, y estaban cerca de él no porque se encontraran en Madrid sino porque podían comunicarse con él sin mediaciones³⁷.

5. El cambio a un nuevo orden

El gran ciclo de crisis de la Monarquía hispana se inició en 1640 con las sublevaciones de Cataluña y Portugal, pero afectó a América de forma tangencial. No se registraron grandes movimientos, pero sí se instaló un clima de psicosis en el que se temían más las veleidades nobiliarias que los movimientos populares para rebelar y alzarse con un reino³⁸. El sistema de organización política que había venido manteniendo la monarquía, basado en la cultura cortesana, fue puesto en cuestión y entró en crisis. El ciclo de revueltas iniciado en 1640 obligó a repensar las formas de dominio y de diseminación de la Corte en cortes virreinales. Lo que reclamaban estos movimientos, hasta la revuelta de 1692 en Ciudad de México, era una mayor presencia del rey en el reino, una relación directa con los súbditos sin la interferencia de un virrey incontrolado.

En este contexto se publicó la afamada *Política indiana* de Solórzano Pereira (1646): siguiendo doctrina jurídica siciliana y napolitana, planteaba un debate sobre el gobierno de las Indias en el que los virreyes deben estar sujetos a la ley y se dedica a definirles e institucionalizarles, a regularles. Solórzano no llegó a ver concluida la magna obra que inició, el proyecto de recopilar las *Leyes de Indias*, que no fue publicado hasta 1680. Amén de señalar el monumento jurídico que significan, es digno de enfatizar su interrelación con una concepción senatorial de los consejos y una idea de virrey limitado que viene de la tradición letrada de la corona de Aragón. La figura del virrey se sistematizó según una cultura jurídica suprarregional que recurrió a autores castellanos (Saavedra), catalanes (Crespi), napolitanos (da Ponte) o sardos (Francesco Vico). Una vez imprimidas las *Leyes de Indias*, en 1682 se mandaron 500 ejemplares a América, a las audiencias, consulados y cabildos, porque era la ley a aplicar desde entonces. Marcaban una salida a la crisis de la Monarquía hispana en clave de refuerzo del poder central, con un orden descendente que emanaba del Consejo de Indias y de

³⁷ Para este entendimiento del poder en la Edad Moderna en clave espacial y modulado por la capacidad de comunicación directa, ver Ronald Asch, “The Princely Court and Political Space in Early Modern Europe,” in *Political Space in Pre-industrial Europe*, ed. Beat Kümin (Aldershot: Ashgate, 2009), 43-60.

³⁸ En 1642, el primer grande de España que sirvió como virrey de Nueva España, el duque de Escalona, fue atropelladamente destituido por el obispo de Puebla, Juan de Palafox, por la desconfianza existente sobre su lealtad; su cuñado el duque de Medina-Sidonia acababa de ser descubierto conjurándose para alzarse con Andalucía. Virgilio Fernández Bulete, “El aragonés Don Juan de Palafox y el virrey duque de Escalona: crónica de unas difíciles relaciones,” en *VII Congreso Internacional de Historia de América*, ed. José Antonio Armillas Vicente, vol. 1 (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998), 295-310.

la Casa de Contratación y seguía en virreyes y audiencias, justicia ordinaria y cabildos municipales³⁹.

La centralización y provincialización de los reinos de Indias se vio acelerada por la venta de oficios, que tuvo un hito en 1672 cuando el título de virrey de Perú se vendió al duque de Veragua por una cifra astronómica. La venta de oficios no era nueva, pero desde 1678 se hizo sistemática y controlada directamente desde Madrid a través de la Cámara de Indias en lugar de por los virreyes. Más allá de la corrupción, estas ventas mostraban la existencia de un mercado del honor: la compra de oficios se entiende como un servicio al rey y marca un vínculo directo con el soberano; además, no se vendía meramente al mejor postor, sino que se procuraba seleccionar a candidatos con méritos, sin estar acreditado que los que entraron en los oficios de este modo abusaran más que los demás. Al igual que en Europa, sirvió como un mecanismo de integración social de una nueva clase, en este caso comerciante, en la elite tradicional⁴⁰.

El cambio dinástico y los tratados de Utrecht no supusieron un cambio radical en América, pero el desmoronamiento del dominio español en Europa causó que la Monarquía transformase progresivamente su condición, de entidad europea a eminentemente atlántica. Sin embargo, no hubo un giro radical en el siglo XVIII porque las bases del sistema borbónico, de mayor centralismo y provincialización, quedaron establecidas desde finales del XVII. Tras la Guerra de Sucesión, desde 1717 y con más claridad a partir de la década de 1720, los virreyes americanos se buscaron entre individuos de la baja nobleza y con experiencia militar. Esto se motivó solo en parte para actualizar las precarias defensas americanas, porque lo principal fue un cambio de cultura política que priorizó el gobierno ejecutivo y el ejercicio directo de la autoridad regia para proveer una buena gestión económica y condiciones de desarrollo: se buscaba a leales, eficientes y meritorios, por encima de la prosapia o el crédito personal⁴¹. El gobierno de Alberoni inició esta tendencia, junto a la remoción de 26 oficiales con vicios en 1717-20. En 1717 se abolió la audiencia de Panamá, vista como foco de ineficiente poder tradicional, pero fue restaurada en 1722 por la caída de Alberoni, no por unas vacilaciones indeterminadas del reformismo cortesano. Patiño y su círculo reimplementaron estas medidas en la década de 1730, mostrando que el proyecto reformista, articulado y claro, es anterior, y que la dependencia de

³⁹ Juan Jiménez Castillo, "La reconfiguración de la Monarquía Hispánica en los territorios americanos: el conflicto entre el virrey del Perú y el arzobispo de Lima en la década de 1680," en *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna*, ed. Máximo García Fernández (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2016), 979-990.

⁴⁰ Pilar Ponce Leiva, "El valor de los méritos. Teoría y práctica política en la provisión de oficios (Quito, 1675-1700)," *Revista de Indias* 258 (2013): 341-364; Arrigo Amadori, "La integración de un área fronteriza de la Monarquía Hispánica: Buenos Aires, siglo XVII," *Librosdelacorte.es monográfico* 4 (2016): 136-152.

⁴¹ No obstante, la resbaladiza cuestión de la corrupción y de la prevalencia de intereses privados siguió tan presente como en el siglo XVII. Alfredo Moreno Cebrián y Núria Sala i Vila, *El «premio» de ser virrey. Los intereses públicos y privados del gobierno virreinal en el Perú de Felipe V* (Madrid: CSIC, 2004).

las coyunturas cortesanas seguía constituyendo una clave fundamental del sistema⁴².

⁴² Ainara Vázquez Varela, "Redes de patronazgo del virrey Sebastián de Eslava en el Nuevo Reino de Granada," *Príncipe de Viana* 254 (2011): 135-147; Eissa-Barroso, "The Honor of the Spanish Nation," 42-3.

“ÉSTE QUE VES, ENGAÑO COLORIDO...”¹

Nelly Sigaut
(El Colegio de Michoacán, México)

RESUMEN

Este trabajo gira en torno a dos conceptos: las redes y la distancia. Para analizar cómo se organizan las redes complejas en el ámbito de la monarquía hispana, presento el problema del uso progresivo de materiales como la grana cochinilla y de las fuentes grabadas, ambos comunes en la práctica de la pintura del extendido campo cultural hispano americano. En relación con la distancia, trato el problema del efecto de la representación en el ámbito de la fiesta, considerando éste uno de los espacios donde se generan las imágenes que se convertirán en insumos para las artes visuales.

PALABRAS CLAVE: fuentes, pintura, fiesta, grabados, redes complejas

“THIS THAT YOU SEE, COLORFUL DECEPTION...”

ABSTRACT

This article addresses two concepts: networks and distance. To analyze and illustrate how complex networks operated across the territories of the Spanish monarchy, I focus on the evolving uses of materials such as cochineal and prints, both of which were commonly employed in the practice of painting throughout what we can call the broad Hispanic American cultural field. In relation to the issue of distance, I examine the impact of representation in world of the festival and especially painting, and consider the potential that the ephemeral arts and performances had to generate more permanent images.

KEY WORDS: sources, painting, festivities, prints, complex networks

¹ “Éste que ves, engaño colorido,/que, del arte ostentando los primores,/con falsos silogismos de colores/es cauteloso engaño del sentido”, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695). Siglas utilizadas: AHAM, Archivo Histórico del Ayuntamiento de Morelia; APA, Archivo Provincial Agustino; ACM, Archivo de la Ciudad de México; AHA, Archivo Histórico del Ayuntamiento, México; AGS, Archivo General de Simancas; AGI, Archivo General de Indias; BNE, Biblioteca Nacional de España IIE: Instituto de Investigaciones Estéticas; UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México; AEA, Archivo Español de Arte.

ÉSTE QUE VES, ENGAÑO COLORIDO...

En el año 2015 presenté un libro sobre arte hispanoamericano coordinado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown², oportunidad en la cual dejamos abierto un diálogo que hoy retomo, sobre la relación del arte hispanoamericano con el europeo, una persistente e ingrata comparación en la que el lado hispanoamericano siempre salió mal librado. Las preguntas ni son las correctas, dice Alcalá en el estudio introductorio, ni siquiera es válida la comparación y propone en cambio sustituirlas por una serie de análisis acerca del intercambio cultural, los sistemas de organización profesional, la clientela, el desarrollo de géneros pictóricos, en especial la pintura de historia que sirvió como vehículo de transmisión de la idea de un pasado indígena glorioso, tanto para México como para Perú.³

Para volver a ese diálogo, he organizado este trabajo en torno a dos conceptos clave: las redes y la distancia. Para el primer término, la propuesta de tejer redes en el ámbito de la monarquía hispana, presentaré algunos aspectos del problema de las fuentes en la pintura virreinal, y para el segundo término de la propuesta, la distancia, trataré el problema de la representación.

1. Las fuentes

El tema en principio parece bastante simple porque parto de reconocer algo que ha sido escrito por los tratadistas y verificado por muchos en la investigación, esto es, que los pintores en su práctica hicieron uso de grabados para componer sus obras, tema muy transitado sobre el que no es necesario abundar. En lo que podemos convenir es que el hallazgo de una fuente grabada no da respuesta a los múltiples problemas creativos que el análisis de la pintura necesariamente implica. Es más, diría que encontrar el grabado genera muchas más preguntas que respuestas, y aunque parezca obvio hay que decir que no es el final sino el inicio de una investigación. En todo caso, no resuelve uno de los temas más apasionantes involucrados con las estampas y la práctica de la pintura, que es el dibujo.

Aunque las corporaciones que reunían a los pintores para controlar el oficio, tenían entre sus exigencias el dibujo, en realidad poco sabemos sobre su enseñanza en el caso de Nueva España hasta el siglo XVIII. Tenemos registros de los gremios, funcionamientos y ordenanzas, algunas reivindicaciones del oficio, pagos de impuestos y reorganizaciones. Por una

² Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820* (Madrid: Ediciones El Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014).

³ Un tratamiento comparativo de la problemática de la pintura en los virreinos de México y Perú en el XVI en Luisa Elena Alcalá, "...Fue necesario hacernos más que pintores..." Pervivencias y transformaciones de la profesión pictórica en Hispanoamérica," en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, coord. Fernando Checa Cremades (Madrid: Ediciones El Viso, Pabellón de España, 1998), 85-105.

parte, la norma y la estructura corporativa que organizaba el trabajo y por otra, los quehaceres, saberes y su transmisión envueltos en una práctica de secrecía.

En torno a 1480 en Pamplona, Valencia y Sevilla, estallaron conflictos gremiales en los que se reconocen orígenes similares. El de Sevilla exhibe la preocupación por la sobreabundancia de mano de obra no calificada, un grupo de artesanos a los que se quería ordenar gremialmente mediante ordenanzas y un rígido escalafón verificable por medio de un examen profesional. En ese momento se presentó un pedido ante las autoridades de la ciudad para que intervinieran en un pleito entre pintores. Un grupo dice que se deben de guardar las ordenanzas, y que los pintores deben ser examinados, «porque en esta ciudad hay algunos que se dicen pintores que no solamente no lo son, más ni aun saben ordenar las colores como deben...». ⁴ Por su parte, el grupo quejoso por la aplicación de dichas ordenanzas, argumentó que ellos bajaban los precios para su conveniencia, que algunos tenían más de treinta años de ejercicio, con aprendices y familias que dependían de su trabajo y que los precios razonables ayudaban a mantener a mucha gente. Además consideraron «que en este oficio de pintores no es de calidad que haya menester examinadores, que no es oficio de físicos ni de cirujanos y sangradores y albítares ⁵ que es oficio de peligro de hombres y de otras alimañas». ⁶ En el desarrollo del pleito se entiende que las ordenanzas se dieron en ese año de 1480, argumentando el bien público y que se debe cumplir con ellas.

En todo caso, en Sevilla o en Amberes, la organización de los gremios y la asociación de los pintores revela por una parte el compromiso con la ciudad como *civitas* y por otra, la enorme capacidad de control por parte de la corporación de oficio. ⁷ Este sistema gremial, que tuvo repercusiones artísticas y extraartísticas, se replicó en Nueva España de manera temprana, cuando los pintores se organizaron en un gremio en la ciudad de México en 1557. ⁸ La organización gremial fue muy rápida, aunque los primeros oficios

⁴ José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Sevilla: En la Oficina de La Andalucía Moderna, 1899), I-XLVI-XLIX; Miguel Falomir, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)* (Valencia: Generalitat Valenciana, Serie Minor, 1994), 14-16; Juan Miguel Serrera, "Un Cristo Varón de Dolores de Juan Sánchez de San Román, Juan Sánchez II en el Prado," *Boletín Museo del Prado* VIII (1987), 23: 75-84; Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía* (Madrid: Nerea, 1993), 306-308; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia, Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 34-35; Javier Martínez De Aguirre, "Una ordenanza sobre pintores y argenteros de Pamplona del año 1481," *Laboratorio de Arte* 12 (1999): 39-45, 40.

⁵ Según el Diccionario RAE: Del ár. hisp. albáyṭar, veterinario.

⁶ Gestoso y Pérez, *op.cit.*

⁷ Jo Kirby, "The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice". *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*. National Gallery Technical Bulletin, 20, (1999): 5-49.

⁸ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: IIE UNAM, 1982), 220-223; Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España," en *Juan Correa. Su vida y su obra*, Documentos, eds. Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel (México: UNAM, 1991)

reunidos corporativamente no fueron ni los pintores ni los plateros, sino los sederos, organizados en 1542 y luego los bordadores cuyas ordenanzas datan de 1546.⁹ Ambos grupos profundamente relacionados con la pintura no sólo por las imágenes que bordaron primorosamente sobre los ornamentos (unos modelos casi completamente desatendidos hasta el momento) sino también por el tinte de las telas. Mientras en México los sederos se estaban organizando para regular las condiciones de su trabajo, desde 1543 sus pares en Florencia permitieron el uso de la grana cochinilla, al tiempo que era introducida y probada en Venecia. Después de algunas observaciones sobre su calidad, Venecia se convirtió en uno de los más importantes usuarios de este colorante desde mediados del siglo XVI en adelante.¹⁰ Menos de veinte años, si se tiene en cuenta que en 1526 se reportaron los primeros envíos convertidos en miles de toneladas a finales del siglo XVI, distribuidas desde Sevilla a Florencia, Venecia, Amberes y Ruan, e incluso desde estos centros, la grana era distribuida en Francia y algunas ciudades italianas: Ancona, Milán y Venecia. A mediados del siglo XVI la pintura cambia, y el carmín de las Indias revolucionó en Europa el precio de las telas, la apreciación de los rojos y su uso en la pintura.¹¹

En un estudio reciente, Rocío Bruquetas y Marisa Gómez muestran que la diferencia de precio entre la grana florentina y la de las Indias evidencia la consideración que se tenía sobre ambos productos: en 1565 se pagaban 22 reales por onza para el rojo veneciano y 7 reales por onza para el de las Indias. Hacia finales del siglo XVII, el carmín de las Indias había superado en precio al florentino.¹² Una de las tantas redes que construyen áreas comunes en el mundo visual hispanoamericano.

Entre los pintores que llegaron a trabajar a Nueva España en el siglo XVI, el sevillano Andrés de Concha, se adaptó a los pigmentos locales. El pintor discípulo de Luis de Vargas, llegó a México antes de 1570 y murió en 1612, pasó muchos años de su tiempo indiano en la zona de producción de cochinilla, la Mixteca Alta de Oaxaca. El químico de la Escuela Nacional de Restauración de México, Javier Vázquez, ha identificado cochinilla en las

III, 203-222; Rogelio Ruiz Gomar, "La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: UNAM), XIV, 56 (1986): 39-51; y Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 185-197.

⁹ Silvio Zavala, *Ordenanzas del trabajo, siglos XVI y XVII* (México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero Mexicano, 1980).

¹⁰ Jo Kirby, "One of the most beautiful reds. Cochineal in European Painting," en *A red like no other*, eds. Carmella Padilla y Barbara Anderson (New York: Skira Rizzoli, 2015), 174.

¹¹ *Ibidem*, 177. "From the 1550s, or a little earlier, the pictures changes: some variety of cochineal is increasingly used, as indicated during analysis by the presence of carminic acid".

¹² Rocío Bruquetas y Marisa Gómez, "Carmine of the Indies. Cochineal in Spanish painting and Sculpture (1550-1670)," en *A red like no other*, eds. Carmella Padilla y Barbara Anderson (New York: Skira Rizzoli, 2015), 190. «A 1627 tax imposed on red from the Indies by the Council of Madrid was six reals per ounce, the same as on carmine from Florence, while the tax on the "ordinary" carmine was only twenty-four maravedís per ounce», 192.

tablas que el sevillano pintó para el retablo de Coixtlahuaca en Oaxaca, según acaba de publicar Barbara Anderson.¹³ (fig.1)

Por el momento, no parece que en ninguna otra ciudad de Nueva España salvo México, hubiera existido un gremio de pintores organizado, independiente de cualquier otro oficio. Por lo menos ahora lo podemos afirmar para el caso de la antigua Valladolid, (hoy Morelia capital del estado de Michoacán) sede del extenso obispado de este nombre desde el siglo XVI. En 1680 se convocó en Valladolid a «todos los maestros y oficiales de todos los oficios; sastres, zapateros, carpinteros, herreros, canteros, albañiles, sombrereros, cereros, candeleros, y los demás sin reservar ninguno» a participar en la fiesta dedicada a celebrar el patrocinio de San José sobre la monarquía hispana.¹⁴ Años después nuevamente fueron convocadas las corporaciones de los oficios de plateros, carpinteros, carroceros, doradores, sastres, canteros, músicos, barberos, herreros, obrajeros, tintoreros, sombrereros, zapateros, cereros, dulceros, aguadores y coheteros, para participar en otra celebración.¹⁵ Con mayor o menor descripción de oficios, en ninguno de los dos casos citados (1680 y 1722) se menciona al gremio de pintores. La historiografía del siglo XXI ha resultado más que generosa en torno al tema del trabajo de los pintores, reflexiones que han girado sobre la liberalidad de la pintura, posición ejemplificada por Paula Mues;¹⁶ el oficio y los secretos de su trasmisión, de la mano de Rocío Bruquetas¹⁷ y una tercera vía representada por quienes pensamos que es posible que el análisis casuístico sea revelador de la convivencia de diversos sistemas de aprendizaje, saberes y prácticas del oficio de pintor dependiendo de que éste se desempeñara en una corte (México o Lima); la residencia de una Real Audiencia (Guatemala, Guadalajara, Quito) o sedes episcopales con una importante recaudación diezmataria (Valladolid de Michoacán o Puebla). No es ocioso recordar que la primera diócesis novohispana, en 1519 tuvo como su referente territorial a la isla de Cozumel frente a Yucatán, hasta que en 1525 fijó su sede en la ciudad de Tlaxcala, de donde pasó en 1543 a la Puebla de los Ángeles. En el mundo del Antiguo Régimen la antigüedad marcaba la precedencia y desde esa perspectiva la catedral de Puebla podía presumir de un origen anterior a la de México cuya erección se verificó en

¹³ Javier Vázquez, "Presencia de grana cochinilla y añil en las pinturas sobre tabla del siglo XVI de Coixtlahuaca, Oaxaca", oral presentation, "Rojo mexicano: Coloquio Internacional sobre grana cochinilla en el arte", México City, Palacio de Bellas Artes, November 11-14, 2014 citado por Barbara Anderson, "Painting New Spain. Conveying Meaning through Cochineal," en *A red like no other*, eds. Carmella Padilla y Barbara Anderson (New York: Skira Rizzoli, 2015), 223.

¹⁴ AHAM, Gobierno, C.1 E. 15-B. Auto para la fiesta de San Joseph en cumplimiento de Cédula Real. 1680.

¹⁵ Moisés Guzmán Pérez, "Los gremios de la ciudad de Valladolid de Michoacán en 1722," *Tzintzun* 13 (1991): 155-157.

¹⁶ Mues Orts, *La libertad del pincel*.

¹⁷ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002).

1530.¹⁸ Los diezmos, aún en épocas difíciles como finales del siglo XVI muestran que la recaudación de Puebla superaba a México y a Michoacán, seguida desde lejos por Oaxaca.¹⁹ “Aún más que Valladolid de Michoacán, Puebla fue una ciudad episcopal por excelencia. Las rentas de su diócesis en el siglo XVII fueron las más cuantiosas no sólo de la Nueva España, sino de las Indias Occidentales. Para otras iglesias catedrales la de Puebla fue asesora privilegiada en materias de gobierno y administración. Sin autoridad secular equiparable a la de su obispo, este último presentó a los virreyes, situados a corta distancia, un problema de control político”.²⁰

A pesar de que todo parece indicar que los pintores en Valladolid al igual que en la rica sede de Puebla de los Ángeles, no llegaron a organizarse en un gremio exclusivo, hay múltiples señales de que su actividad estaba pautada por la tradición de una corporación de oficio.²¹ Pero si bien las ordenanzas gremiales establecían normas y condiciones²² no todo lo que está escrito sobre papel, queda escrito en piedra ni sobre el corazón o la imaginación.

Un ejemplo de la distancia entre la función de la norma y la práctica involucra a tres pintores de la segunda mitad del siglo XVII ante una convocatoria que, de manera más o menos perentoria, los invitaba a usar una serie de estampas. **(fig.2)** La orden convocante fue la de San Agustín y la serie grabada, la firmó Schelte à Bolswert en 1624, en una publicación simultánea en Amberes y París.²³ El álbum con escenas de la vida de San Agustín formado por una portada y 27 grabados, fue producto de una intensa negociación en el interior de la orden, que pretendía fijar la precedencia de los ermitaños sobre los descalzos. Se trataba de establecer la antigüedad de

¹⁸ Óscar Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (México: El Colegio de Michoacán, 1996), 80.

¹⁹ *Ibidem*, 105 AGI, México 24.

²⁰ Óscar Mazín, “Cabildos catedrales y repúblicas urbanas en Nueva España, siglos XVII y XVIII,” en *Poder y privilegio: cabildos eclesiásticos en Nueva España, siglos XVI a XIX*, coords. Leticia Pérez Puente y Gabino Castillo Flores (México: UNAM-IISUE, 2016), 91-116, 111.

²¹ Es posible que la solución planteada por Paula Mues (*La libertad del pincel*, op. Cit.) acerca de la continuidad de la fusión gremial de pintores y doradores sea de papel y no revele la compleja realidad de la ausencia, que podría formularse en torno a la conformación del perfil de los pintores en las villas y ciudades fuera de la ciudad de México y una condición francamente artesanal.

²² Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, 1982), 221-223. Para lograrlo, tenían que saber preparar el aparejo, el dibujo, los colores, quebrar un trapo y pliegues de la ropa, los rostros y cabellos, leños y verduras. En estas primeras ordenanzas, se exigía que el pintor pudiera dibujar un hombre desnudo. Las consideraciones sobre los debidos saberes incluían en la misma organización a sargueros, fresquistas y doradores, así como imagineros.

²³ *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini*, S. á Bolswert Sculpsit et excudit, Anno M.DC.XXIV. El ejemplar que consulté y cuyas fotografías reproduzco pertenece a la Colección Histórica de la Biblioteca de la Universidad de Amberes, Bélgica. Agradezco a la encargada de dicha colección Ellen Storms, así como las fotografías de Stijn Van Rossem.

su fundación que le daba preeminencia sobre cualquier otro grupo de religiosos.²⁴

Hay 4 mil fojas en un enorme expediente en el archivo de la orden en Roma, con misivas y pareceres de los conventos agustinos de todo el mundo acerca de la propuesta.²⁵ (Que de hecho tuvo un éxito extraordinario, y como testimonio quedan las varias series de México, Chalma, Valladolid; Quito; Cusco; Amberes; Antequera, Sevilla -hoy en San Juan Aznalfarache- y Madrid por mencionar solamente algunas).²⁶ El tema elegido para ejemplificar este breve trabajo es el de *San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino* (**fig.3**) y los pintores, el mexicano Juan Becerra, el sevillano Bartolomé Esteban Murillo y el alicantino José García Hidalgo. Mi intención no es comparar los resultados, ni establecer quién es mejor o peor pintor, juicios de valoración de los que estamos tratando de escapar, sino intentar explicar las distintas operaciones que se realizaron frente a la estampa, cómo resolvieron los pintores las tensiones propias de un encargo importante y finalmente, qué decisiones tomó cada uno en su obra en la medida en que los clientes lo permitieron o aprobaron. Parto del supuesto que, en estos casos, el resultado (la obra) es producto de una negociación entre pintor y cliente (individuos o corporaciones) con distintos niveles de flexibilidad.

Juan Becerra fue miembro de una familia de pintores que trabajó en México desde mediados del siglo XVII, pintó los 27 grandes lienzos (la serie completa) con Nicolás Becerra, su padre. Las pinturas fueron colocadas en los claustros del convento de San Agustín en Valladolid de Michoacán en 1681.²⁷ Becerra se atuvo férreamente al grabado en todas las pinturas de la serie con mínimas excepciones. En este tema del lavado de los pies de Cristo, (**fig.4**) la escena lateral donde los ermitaños leen y rezan de manera aislada, está representada como un hermoso bosque lleno de pájaros y una luminosidad azulosa que los pintores en México conocían de manera directa por medio de miles de láminas flamencas que llegaban al mercado americano.²⁸

²⁴ Antonio Iturbe, "Iconografía de San Agustín. Atributos y temas o títulos iconográficos. Sus orígenes literarios. Ciclos principales," en *Iconografía Agustiniiana*, ed. Rafael Lazcano (Roma: Institutum Historicum Augustinianum, 2001): 19-125. Pierre et Jeanne Courcelle, *Les cycles du XVe et du XVIIe siècle* (Paris: Études Augustiniennes, 1972).

²⁵ Peter J.A.N. Rietbergen, "Art, pouvoir et politique dans l'ordre augustiniien au XVIIe. Siècle," *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 47e Année, N°1 (Jan-Feb., 1992): 65-85.

²⁶ Nelly Sigaut, "San Agustín en Hispanoamérica: la circulación de una serie hagiográfica," en *Migraciones y Rutas del Barroco* (La Paz, Bolivia: Fundación Visión Cultural, 2014), 101-112.

²⁷ APA, Serie C conventos de los siglos XVI-XIX, Valladolid, libros de consulta, Actas y consultas. C.03.01.03. 1663 – 1705, f. 30r. En 9 de julio de este presente año de 1681, N P M J Prior de este convento de Valladolid fray Cristóbal de Plancarte con asistencia del maestro mayor de la obra de la catedral Vincencio Barroso, consultó a los padres por cuanto ha traído de México lienzos grandes, dos para cada claustro.

²⁸ Pedro González García, *El comercio de obras de arte de Sevilla a Hispanoamérica a fines del siglo XVI (1583-1600)*, (Tesis. Universidad de Sevilla, 1988); N. De Marchi y H.J. Van Miegroet, "Exploring markets for Netherlandish paintings in Spain and Nueva España," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999): 81–111; Rasterhoff, C. y Vermeylen, F., "Mediators of trade and taste. Dealing with demand and quality uncertainty in the international

La serie de Becerra luce algo propio de la pintura que se hacía en la ciudad de México en esta época: un dibujo muy cerrado, brillos en telas y metales con esfuerzos por diferenciar materiales y texturas. Eso es algo que los pintores mexicanos aprendieron a hacer muy bien. Estoy convencida de que la personalidad de la pintura novohispana y aquello que le da carácter hasta finales del siglo XVII, es su preocupación por la superficie y el gesto. Lograr con efectividad el engaño colorido, al que hace referencia el título de este trabajo, parafraseando a Sor Juana Inés de la Cruz. Perderemos tiempo buscando un dibujo “a la europea”, porque en algún momento temprano algo se rompió en el sistema de transmisión de saberes; la organización gremial-familiar de la práctica de la pintura se asentó en un sistema de secrecía que le era propio, y no sabemos cómo eran instruidos en el oficio, proceso más claro en el siglo XVIII.²⁹

Debo aclarar que estas observaciones se basan en los pintores activos en Nueva España y de manera particular en aquellos que trabajaron en el siglo XVII en las villas y ciudades con poder político, económico y/o religioso. Estos artífices construyeron su fortaleza en las telas y sus movimientos, los colores, los brillos de las piedras, los cabellos ensortijados, las lágrimas y todo aquello que aporte al mundo de la apariencia y la ficción. Lenguaje plástico propio de una cultura de la simulación, predominante en la época.³⁰

Si los pintores de Nueva España por lo menos durante el primer siglo y medio de actividad no hicieron de la práctica del dibujo su prioridad, aprendieron en cambio a trasladar estampas con esmero y fueron muy creativos en su uso. Cito a Javier Portús cuando al analizar el autorretrato de Murillo conservado en la National Gallery de Londres dice que el pintor consideraba a la actividad de dibujar más que una mera práctica imitativa de carácter mecánico, y que la presencia de la regla y el compás como atributos del retrato, constituye una declaración del carácter científico y normativo de esa actividad.³¹

art markets of the seventeenth century,” *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 31/1 (2015):138–158, (DOI: <http://doi.org/10.18352/dze.10123>).

²⁹ Tomo como punto de inicio de un nuevo modo de relación dibujo-pintura y su enseñanza el año de 1722 cuando un grupo de pintores otorgó un poder de representación a José de Ibarra Oficial del Arte de Pintura. Lo interesante del documento es que algunos de los participantes como Don Nicolás Rodríguez Juárez, clérigo presbítero del obispado de México, maestro examinado del Arte de Pintor, se presenta como el “actual Corrector de la Academia del mismo Arte” que tienen en la ciudad de México con su hermano Juan Rodríguez Juárez Maestro del mismo Arte y Corrector que ha sido de la dicha Academia”, y otros pintores. Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía Novohispana de Arte*, (México: FCE, 1988), Vol. 2, 104-105. Las actividades de la academia continuaron por algunos años, porque en 1728 el mismo Nicolás Rodríguez Juárez con un grupo de pintores gestionaron un poder para que el agustino también pintor fray Miguel de Herrera, viajara a la corte para oficializar la vida de la academia. Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México* (México: Grupo Financiero Bancomer, 1988), III-196. Paula Mues realiza una importante discusión de este tema en *La libertad del pincel, op.cit.*

³⁰ Salvador Cárdenas Gutiérrez, “La lucha contra la corrupción en la Nueva España según la visión de los neoestoicos,” *Historia Mexicana*, (LV:3,2006): 717-755, 721.

³¹ Javier Portús, “España y Francia: Dos maneras de convivir con la pintura,” en *Cortes del Barroco*, ed. Fernando Checa Cremades (Madrid: Acción Cultural Española, Patrimonio

En cuanto al cuadro de Murillo de tema agustino, (**fig.5**) según Enrique Valdivieso puede fecharse en el periodo de 1650-1655.³² La pintura estuvo en el refectorio del convento de las monjas agustinas de San Leandro en Sevilla hasta el siglo XIX y por el momento creo que fue el único cuadro que hizo este pintor usando las estampas de Bolswert. Murillo introdujo dos cambios sustantivos en la obra: la primera es la aparición de un templo entre nubes doradas. El segundo cambio importante es que, a diferencia del grabado donde el santo está representado con la cabeza baja frente a Cristo, en la pintura Agustín mira intensamente a los ojos de Cristo. Este cambio establece una condición dialogante entre ambos hombres y el lavado de los pies pasa a ser una cercanía amorosa, indicio de otra forma de espiritualidad. La comprensión tan humana de los gestos sólo se interrumpe en el recorrido visual con las huellas que se revelan en las manos y los pies de Cristo, leves pero claves en la identificación del personaje, así como la luminosidad que lo rodea a diferencia de la fina aureola que aparece detrás de la cabeza de Agustín. Murillo respetó la escena lateral, pero la llevó hacia atrás, poniendo énfasis en los protagonistas.

Valdivieso supone que “el templo alude simbólicamente a la Iglesia que Cristo encomienda en ese momento a San Agustín”, que en la estampa se hace explícito por medio de una inscripción. Agregaría solamente que, según mi interpretación, se trata de una representación esquemática del Tempietto de San Pietro in Montorio en la parte superior de la escena. La estructura construida por Bramante con patrocinio de los Reyes Católicos, se había convertido en el punto central de la Roma hispana, que tuvo su momento culminante en 1622 con la canonización de los santos españoles, momento desde el cual se percibe con claridad un cambio en el modelo de relación entre Roma y Madrid. Me cuestiono sobre la posibilidad de poder sustentar esta lectura en clave monárquica y me pregunto quién pagó y encargó el cuadro para las monjas agustinas en Sevilla. ¿Tiene sentido esta lectura en el refectorio de las agustinas? ¿Ese era su destino desde que se pintó? El lavado de los pies de trece pobres el Jueves Santo era una actividad regida por las etiquetas de la casa de Austria. Este gesto de humildad y ejercicio regio de la caridad culminaba con la comida para los

Nacional de España, 2003), 99-100; Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016), 158-159.

³² El cuadro de Murillo de Jesús peregrino lavando los pies de San Agustín, salió del convento de las Agustinas Descalzas de San Leandro de Sevilla. Fue a dar al Walker Art Center de Minneapolis en 1970 adonde llegó luego de sucesivas ventas en Europa. Lo compró un coleccionista en 1971 y después de haber sido autenticado por Diego Angulo fue adquirido por el Estado que lo depositó en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1975. Enrique García-Herraiz, “La historia viajera del cuadro de Murillo “San Agustín lavando los pies a Cristo,” *Archivo Hispalense* 182 (1976): 107-134. Enrique Valdivieso, “San Agustín lavando los pies a Cristo,” en *El joven Murillo* (Bilbao-Sevilla, Madrid, 2010), 320-323.

pobres.³³ Otra de las claves monárquicas que podrían abonar a la interpretación de la obra desde esta óptica.

Además hay que recordar que el monasterio de monjas agustinas de San Leandro fue fundado por Fernando IV a extramuros de Sevilla a partir de 1295 cuando comenzó a reinar, para quedar luego bajo el amparo de su hijo Alfonso XI en 1347 y después por su nieto Pedro I.³⁴ Los datos sobre la antigüedad del convento son confirmados por José Gestoso³⁵ y fue Santiago Montoto³⁶ quien afirmó que el documento más antiguo que se conserva de su fundación son unas cartas plomadas de Fernando IV (15 de agosto y 8 de noviembre de 1309) por las que el monasterio queda bajo su amparo, concediéndoles unas casas intramuros en la collación de San Marcos donde estuvieron hasta que Enrique II las trasladó a otras de la parroquia de San Ildefonso, donde construyeron su monasterio e iglesia en 1377, donde radican hasta la fecha.³⁷ Por lo tanto, el cobijo de la corona tuvo un tinte fundacional para el convento sevillano, en el que se emprendieron nuevas construcciones en el siglo XVI (la iglesia es de finales de este siglo)³⁸ y que en el siglo XVII remodeló su refectorio,³⁹ donde estuvo la pintura de Murillo, quizá funcionando con otras de la serie que representa pasajes de la vida de Cristo.

Para terminar con este punto quiero presentar a José García Hidalgo quien hizo 24 de las escenas de la misma serie para el convento de San Felipe el Real de Madrid, comenzada en 1674 según Ponz y terminada en 1711,⁴⁰ que se conservan en el Museo del Prado (**fig. 6**). En la escena que estoy analizando, García Hidalgo trastocó el tiempo del relato y convirtió a Cristo peregrino en un caballero quitándose el sombrero, en clave cortesana, para saludar a san Agustín. Eliminó la escena del lavatorio de pies y prefirió representar a Cristo vestido según la moda del siglo XVII. En otro de los temas, donde representó a san Agustín con el emperador Honorio, agregó al esquema de la estampa la figura de un enano junto al trono del emperador, presencia que actualiza el tono cortesano que quiso darle al conjunto. Es

³³ BNE, Mss 001041. Etiqueta Real. Lavatorio y comida de los pobres /del mandato el Jueves Santo. [f106v].

³⁴ Alonso Morgado, *Historia de Sevilla* (Sevilla: en la imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1587), fol. 151.

³⁵ José Gestoso, *Sevilla monumental y artística* (Sevilla: El Conservado, 1892), III, 261-262.

³⁶ Santiago Montoto, *Esquinas y conventos de Sevilla* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973), 156-157.

³⁷ Agradezco la información proporcionada por el Dr. Rafael Cómez, Universidad de Sevilla.

³⁸ Alfredo Morales, María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera, Enrique Valdivieso, *Guía Artística de Sevilla y su Provincia* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981).

³⁹ Enrique Valdivieso, "Convento de San Leandro," en *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura* (Sevilla: F. Arenas Panuela, 1980), 46.

⁴⁰ Ver la introducción de Francisco Javier Sánchez Cantón a José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693) (Madrid: El Instituto de España, 1965), 14-15. Antonio Iturbe Sáiz Osa, "Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal," en *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España* (Actas del Simposium 6/9-IX-2007, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, N° 25, Ediciones Escorialenses (EDES) Estudios Superiores del Escorial), 335-368.

posible que el estudio de estas series, diera resultados importantes para conocer las operaciones de transformación a las que estaba dispuesto un pintor, en relación con sus posibilidades creativas, con los espacios sociales que demandaban estas imágenes y las negociaciones con sus clientes para generar límites de manipulación de la imagen original.

2. Segundo término de la ecuación, la distancia en relación con la presencia y la representación

Uno de los principales asuntos planteados en la gobernación interior de las monarquías, y en particular una tan extendida como la hispana, fue cómo el rey podía hacerse presente en sus reinos. Lo que Manuel Rivero ha visto como diseñar una política de la presencia.⁴¹ El sortilegio funcionó como un medio no coercitivo de la autoridad real. Parte del sortilegio (según la expresión de Juan de Zabaleta a mediados del siglo XVII) que permitiría al rey estar presente en todos sus estados, eran los retratos, y hay claros indicios de que este sistema de representación funcionaba.⁴² Dice Xavier Gil Pujol que dos sillones vacíos y los retratos del rey y de la reina bajo un baldaquino, presidieron en 1638 los festejos que se organizaron en el palacio ducal de Milán para festejar el nacimiento de la infanta María Teresa. En Nápoles, al inicio del levantamiento de 1647 “los sublevados salvaron de las llamas de las casas nobles que se estaban incendiando, los retratos de Felipe IV e inclinaron ante ellos sus estandartes en señal de acatamiento”.⁴³ Durante el motín de 1692 en la ciudad de México, Carlos de Sigüenza y Góngora, rescató un grupo de retratos del incendio del palacio.⁴⁴ Entre ellos, el de Carlos II (hoy desaparecido), pero también “los retratos de los Reyes Católicos Isabel y Fernando y el otro adonde se representa al emperador Carlos V y a Felipe el hermoso”,⁴⁵ que se conservan en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec.⁴⁶

Otros retratos que se perdieron en el incendio habían llegado a México en 1580. La noticia fue dada a conocer por Rogelio Ruiz Gomar, quien localizó la documentación relacionada con la embajada de carácter diplomático, misionero y cultural que sugirieron frailes agustinos y que tenía

⁴¹ Manuel Rivero, *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII* (Madrid: AKAL, 2011).

⁴² Xavier Gil Pujol, “Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de los Austrias,” en *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*, ed. Pablo Fernández Albaladejo (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, Universidad de Alicante, 1997, 225-257), 233.

⁴³ *Ibidem*, 231.

⁴⁴ Josefina Muriel, “Una nueva versión del motín del 8 de junio de 1692,” *Estudios de Historia Novohispana*, 18 (enero, 1998): 107-115.

⁴⁵ ACM, Actas de Cabildo del 11 de julio de 1692, vol. 32-A.

⁴⁶ Nelly Sigaut, “El retrato en Nueva España,” en *Arte flamenco del siglo XVII. Colección del Museo Real de Bellas Artes de Amberes* (México: MUNAL-CONACULTA, 2012), 57-65.

como destino el “deslumbrante reino de la China”.⁴⁷ La empresa fracasó y entre los regalos que llevaba la comitiva y que se quedaron en México, solamente haré mención de los lienzos de Alonso Sánchez Coello, pintor del rey: un retrato del emperador a caballo que se suponía copia de Tiziano y dos retratos de Felipe II, uno a caballo y otro de pie.⁴⁸ También formaba parte del envío una imagen de Nuestra Señora de la Concepción. De ella dijo el propio pintor que estaba “en pie como el natural y con su niño en brazos con sus atributos”.⁴⁹ La pintura fue colocada en la Sala del Acuerdo de la Real Audiencia en el Palacio de México. Allí la conoció el virrey Don Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique, quien la hizo copiar por un indio pintor, la reemplazó y se quedó con el original.⁵⁰ La pintura fue embargada junto con todos sus bienes, como resultado del juicio de residencia de su periodo de gobierno entre 1585 y 1590. El antiguo virrey murió en Sevilla en 1604 sin saber que finalmente el Consejo de Indias había levantado el embargo.⁵¹

Pocos años antes, los muros de las Casas Reales habían sido decorados con escenas de batallas por el pintor flamenco Simón Pereyng quien respondió al encargo del virrey marqués de Falces en 1566-67.⁵² ¿Qué pintó Pereyng en los muros del palacio de los virreyes? ¿Serían escenas de la conquista de México? Aunque no hay vestigios de la actividad que desarrollara el flamenco en esos muros, supongo que el repertorio iconográfico creado tendría relación con la conquista de México como acto de fundación del nuevo reino.⁵³ El tema de la conquista fue representado en 1566 por el propio Martín Cortés con motivo de las celebraciones que organizó el 30 de junio para festejar el bautizo de sus hijos. En una contradanza al término del sarao, el II marqués del Valle ocupó el papel de su padre, Hernán Cortés y su amigo y compadre, Gil González Dávila, hizo lo

⁴⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM) XIV / 53 (1983), 67.

⁴⁸ Aunque numerosos retratos se atribuyeron a Sánchez Coello, parece que se veían “vender públicamente unos malos retratos de su Majestad [Felipe II]”. B. Porreño (1628), citado por Antonio Feros, “‘Vicedioses pero humanos’: el drama del Rey,” *Cuadernos de Historia Moderna* 14 (1993), 103.

⁴⁹ AGS, Casas y Sitios Reales, Legajo 280, folio 1067 citado por Fernando Benito Doménech, “La pintura religiosa en Alonso Sánchez Coello”, 120, n.12 en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, (Madrid: Museo del Prado, 1990).

⁵⁰ AGI, México, leg. 22, núm. 81 bis, 41 ff., “Ciudad de México, 18 de abril de 1592,” en Mina Ramírez Montes, *Ars Novæ Hispaniæ I*. Archivo General de Indias (México: UNAM-IIE, 2007), 64.

⁵¹ Anastasio Rojo Vega, *Documentos sobre los seis primeros Duques de Béjar* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008), 196-197.

⁵² *Palacio Nacional*, 298.

⁵³ Categoría de conquista que ya había establecido Maquiavelo en *El Príncipe* cuando se refiere a las distintas clases de Principados y a la forma en que se adquieren (Cap. I) y a los Principados nuevos que se adquieren con armas (Caps. VI y VII). Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*. Francisco Montes González, “Sobre la atribución a Simón Pereyng de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México,” *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 153-164.

propio con Moctezuma.⁵⁴ Unos años más tarde, (1595) decidido a ganar un contrato, un conocido empresario de comedias, Gonzalo de Riancho, se presentó ante las autoridades urbanas, explicando que tenía “compuesta y estudiándose comedia grande de mayor autoridad que la que se hizo el día de Corpus que trata de la conquista de esta Nueva España y esta Ciudad de México”.⁵⁵

Fiestas, comedias y representaciones fueron fuentes para la pintura novohispana, porque creo que lo imaginado y lo real se constituyen como materia histórica, en el mismo momento en que se concreta en imagen, por efímera que ésta sea. Además, en el imaginario europeo de esos primeros pobladores estaban integradas las fiestas, corridas de toros, procesiones, justas y torneos, así como una multietnicidad de la que dan cuenta de manera temprana algunas obras, como la de Jan Vermeyen de 1539, con la plaza de Granada en fiesta frente al emperador Carlos V.

En las celebraciones que tuvieron lugar en la ciudad de México en 1658 por el nacimiento de Felipe Próspero, en uno de los carros que desfilaron por la ciudad, el joven que representaba al rey pasó frente al palacio donde estaba el virrey duque de Alburquerque y solamente se quitó el emplumado sombrero frente a la virreina, según se sabía que lo hacía el rey con las damas de la corte. Pero lo más fantástico es lo que sigue en el relato: el virrey respetó tanto “el retrato de su Majestad que dio orden se pusiesen en armas las Compañías por donde pasaba, abatiéndole las banderas con general aplauso de todos”. El fiestero y hábil Alburquerque se dejó seducir y sedujo con el sortilegio y como el conde duque de Olivares en el cuadro de Maíno, *La recuperación de Bahía de todos los Santos*, “hizo hablar al rey”. Estoy haciendo alusión a la relación entre la pintura de Juan Bautista Maíno con la obra de Lope de Vega, *El Brasil restituído*, donde Don Fadrique de Toledo habla al retrato de Felipe IV para saber si el rey va a otorgar el perdón a los vencidos, y de inmediato dice “Parece que dijo sí” momento en el que coinciden pintura y literatura en la capacidad de sustitución simbólica del retrato regio.⁵⁶ El juego de las apariencias dejó de serlo para hacer del eco, original. El virrey estaba representando con brillantez el remedo de la corte.

La relación de la fiesta organizada por el virrey Alburquerque a la que me estoy refiriendo fue publicada en el mismo año de 1658, y se le ha dedicado mucha atención,⁵⁷ así que me abstengo de extenderme sobre los detalles. El elocuente relato festivo da cuenta de los más nimios pormenores

⁵⁴ Ernesto J. Burrus, S.J., *Historia del México del P. Andres Cavo* (México: Editorial Patria, 1948), 207.

⁵⁵ AHA, México, *Actas de cabildo*, Libro XII, sesión del 31 de julio de 1595.

⁵⁶ Javier Portús, “Soy tu hechura”. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España,” en *Carlos V. Retratos de familia* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 181-219.

⁵⁷ Francisco Montes, “Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España” en *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, ed. Antonio Jiménez Estrella, Julián Lozano Navarro (Granada: Universidad de Granada, 2012), I, 469-480.

de los carros triunfales. Uno de ellos, abrió con la representación de los indios lujosamente vestidos. Pero el joven estudiante de la Compañía de Jesús que representaba a Moctezuma, además de hermosas y finas telas de brillantes colores y plumas, iba lleno de pedrerías, oro, perlas, brillantes, esmeraldas, un cetro de plata sobredorada con el águila al remate, sobre un bayo cebruno que “soberbio se ufanaba de llevar una Majestad aun en apariencias...”.⁵⁸ La presencia triunfante de Moctezuma en fiestas y celebraciones, acumuló en la memoria colectiva imágenes efímeras que se plasmaron en un sistema de representación imaginaria del pasado de los indios de México o por lo menos una parte de ese pasado.

En el catálogo de la exposición que llevó el título de *La monarquía hispánica en el arte*, que se realizó en México en el año 2015, fue publicada la radiografía de un cuadro anónimo, que representa a Moctezuma.⁵⁹ (fig.7) La obra ha sido ampliamente divulgada desde que Jaime Cuadriello la diera a conocer en la primera edición de la más que reconocida serie de exposiciones *Los Pinceles de la Historia*.⁶⁰ Al comparar la pintura con su radiografía (fig.8), se hace evidente que la figura lucía el mismo rico atavío,⁶¹ pero que cambió la posición de la cabeza, que originalmente se erguía orgullosa tal como se puede leer en el relato de la fiesta organizada por Alburquerque. Sin tratar de establecer una relación de causa-efecto, la figura original abona a mi hipótesis de considerar a la fiesta (entre otras tantas cosas) como productora de imágenes que terminaban convirtiéndose en insumos para la pintura.

Jaime Cuadriello ha revisitado esta obra en comparación con la radiografía que se le tomó cuando iba a participar en una exposición en Londres. En este trabajo, del cual conozco la conferencia,⁶² Cuadriello consideró que es posible que la pintura fuera un encargo del cabildo indígena

⁵⁸ *Relacion ajustada, y diseño breue y monte succinta de los festiuos aplausos con que desahogó pequeña parte de los inmensos júbilos de su pecho en la regozijada nueva del feliz nacimiento de Nuestro Deseado Príncipe Don Phelipe Prospero* que Dios guarde, el EXmo. Señor D. Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, Marqués de Cadereita y Cuellar, Conde de Ledesma, y Guelma, Señor de la Villa de Monbeltran, Canllero del Orden de Santiago, General Perpetuo de las Galeras de España, Gentilhombre de la Camara de su Majestad, su Virrey, Governador, y Capitán General de la Nueva España y Presidente de su Real Audiencia. Al Exmo. Señor D. Luis Mendez de Haro, Marqués del Carpio, Conde Duque de Olivares, Gentilhombre de la Cámara de su Majestad: su Caballerizo Mayor: Gran Chanciller de las Indias: Comendador Mayor de la Orden de Alcántara, &. De superior impulso, de votivo animo la dedica el Licenciado Don Fernández de Castro, Caballero del Orden de Santiago: Oidor de la Real Audiencia, y Chancillería de México. Impresso con licencia en México: en la Imprenta de Iuan Ruyz. Año de 1658, f.22v y 23.

⁵⁹ *La monarquía hispánica en el arte* (México: MUNAL, 2015), 63.

⁶⁰ *Los Pinceles de la Historia. El origen del Reino de la Nueva España* (México: MUNAL, 1999), 59.

⁶¹ La descripción de la indumentaria de Moctezuma en Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa. Episodios y alegorías de triunfo y fundación,” en *Los pinceles...*, 57-59.

⁶² Jaime Cuadriello, Conferencia octubre 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=NU2VVmVyErA>)

de la república de Santiago de Tlatelolco, el último reducto de la nobleza azteca, lugar donde permaneció hasta el año 1812 cuando fuera disuelto, posibilidad que ya había dejado abierta en su texto de *Pinceles de la Historia*. Considera que posiblemente Juan Correa fuera el autor de la primera versión, corregida en una década por uno de los miembros de la familia Arellano, cambio que Cuadriello supone como consecuencia del motín que tuvo lugar en la ciudad de México en 1692. En el año 2012, cuando la obra salió a la venta en Nueva York, la empresa Sotheby's dio a conocer un estudio realizado por Peter S. Dunham, de Cleveland State University, quien sigue el estudio de Cuadriello sin cambios relevantes.

En la primera versión de la pintura, Moctezuma con una mano sostenía una bandeja donde estaban colocadas de una manera fallida pero efectiva, las llaves del reino de la Nueva España. La otra mano se apoyaba arrogante sobre la cintura, gesto que permitía destacar la empuñadura del arma, así como el arnés cargado de oro y pedrería. El conjunto estaba en buena consonancia con la cabeza erguida donde se destacaba la corona rematada por el águila sobre el nopal. Gestos y objetos que fueron cubiertos para dar paso a lo que hoy está a la vista: mientras una mano baja un cetro corto en señal de homenaje, la otra se apoya sobre el pecho indicando una emoción que se vincula con el gesto de tristeza de la cabeza baja, coronada con el *copilli* dinástico, esto es con el águila habsbúrgica, que confirma la calidad accesoria de las Indias a Castilla. La corona de Nueva España, cuyo remate con el águila sobre el nopal la hacen inconfundible e identitaria, yace a los pies del gran Moctezuma, quien demuestra la tristeza que le provoca la pérdida del gran Felipe IV. En efecto, no tengo, como nadie por el momento, ningún documento que indique cómo o cuándo y por qué se hicieron estas modificaciones en el retrato del *Monarca Montesuma*. Apuesto a que la pintura es una obra de Juan Correa,⁶³ por quien también se han decantado otros investigadores. A diferencia de éstos, creo que fue el mismo Correa y no Arellano, quien produjo las modificaciones que dieron un giro a la obra.

La pintura del mundo hispánico tiene famosas escenas de entrega de las llaves de la ciudad a ejércitos vencedores, como *La rendición de Breda* pintada por Velázquez h. 1636 para el Salón de Reinos o *La rendición de Juliers* realizada para el mismo sitio por Jusepe Leonardo entre 1634-1635. En esta última, el vencedor General Spínola, montado en un magnífico corcel blanco, recibe las llaves del vencido gobernador holandés quien las entrega rodilla en tierra, posición que pone énfasis en la humillación de la derrota. Velázquez en cambio representó al mismo Spínola de pie ante Justino de Nassau, gobernador holandés de Breda, quien le extiende las llaves de la ciudad mientras el genovés se le acerca en un gesto casi afectuoso, como ha

⁶³ Juan Correa como maestro de pintor realizó un concierto de aprendiz de pintor con Juan Romo en 1667. Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su vida y su obra*. Cuerpo de documentos (México: IIE-UNAM, 1991), III, 42.

observado Javier Portús.⁶⁴ En la obra de México (hoy en una colección particular) se advierte que en la versión original no había una relación clara entre el gesto de entregar las llaves como símbolo de aceptación de la derrota con la dignidad desafiante de la altanera cabeza.

El giro en la intencionalidad de la obra, permite suponer que pudo haber formado parte de una de las ceremonias fúnebres que se organizaron en México en 1666 en honor a Felipe IV, a las que sucedió el alzado de pendones para jurar a Carlos II. Queda abierto el interrogante de quién y cómo se tomó la decisión de activar el retrato de Moctezuma para esta función luctuosa.

3. Para concluir

De la grana cochinilla como pigmento de uso común en el espacio hispanoamericano a las estampas flamencas utilizadas y modificadas de manera intensiva; de las fiestas del II marqués del Valle a la radiografía de la pintura de Moctezuma. No se trata de una falsa complejidad sino de los vastos problemas de una dilatada monarquía entendida como campo cultural, un espacio generado por la interacción de personas, ideas y artefactos. Enfrentar la complejidad de estos sistemas organizados como redes complejas,⁶⁵ es el desafío del siglo XXI para la historia del arte hispanoamericano.

Podríamos definir las redes complejas como una arquitectura heterogénea de conjuntos de muchos nodos conectados en interacción. Retomo, para concluir, la propuesta de Thomas DaCosta Kauffman acerca del uso del concepto de Bourdieu de campo cultural para acercarnos al estudio del arte producido en América entendida como área cultural.⁶⁶ En ese campo cultural es donde interactúan los nodos que originan redes complejas (lugares geográficos y actores sociales, pintores, clientes, corporaciones, etc.) Esta posición supera la estrecha relación que pudiera resultar de la aplicación de límites geopolíticos y administrativos a rajatabla. En tanto la pintura nos plantea problemas que van más allá de las cuestiones identitarias, prefiero pensar en un área cultural hispano americana, donde se gestaron redes complejas, con todas las tensiones y contradicciones que esto significa.

⁶⁴ *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), 130-133.

⁶⁵ Ricard Solé, *Redes complejas* (Barcelona: Tusquets, 2009).

⁶⁶ Thomas DaCosta Kauffman, "Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural" en *Pintura de los Reinos Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico siglos XVI-XVIII* (México: Grupo Financiero Banamex, 2008), I, 86-135.

ANEXO. IMÁGENES



Fig.1- Andrés de Concha, Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca. Hacia 1590. (Fotografía del Proyecto Coixtlahuaca, ENCRyM, INAH, México.)



Fig.2- Schelte á Bolswert, Portada. Grabado. *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi et ecclesiae doctoris excellentissimi*, Paris, 1624. (Fotografía: Universiteitsbibliotheek Antwerpen, Amberes)



Fig.3- Schelte a Bolswert, "San Agustín lavando los pies de Cristo". Grabado. *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi et ecclesiae doctoris excellentissimi*, Paris, 1624. (Fotografía: Universiteitsbibliotheek Antwerpen, Amberes)



Fig.4- Juan y Nicolás Becerra, *San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino*. Hacia 1670. Morelia (Michoacán, México), Convento de San Agustín. (Fotografía tomada de: *Pintura Virreinal en Michoacán*, Vol.2, en prensa)



Fig.5- Bartolomé Esteban Murillo, *San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino*. Hacia 1650. Valencia (España), Museo de Bellas Artes de Valencia. (Fotografía tomada de: VVAA, *El joven Murillo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010)



Fig.6- José García Hidalgo, *San Agustín recibiendo a Cristo peregrino*. Entre 1674-1700. Madrid, Museo Nacional del Prado. (Fotografía ©Museo Nacional del Prado)



Fig.7- Juan Correa (atribuido), *El monarca Montezuma*. Hacia 1666. México, Colección particular. (Fotografía tomada de: *La monarquía hispánica en el arte*, (México: MUNAL-INBA, 2015): 63.)



Fig.8- Rx de Juan Correa (atribuido), *El monarca Montezuma*. Hacia 1666. México, Colección particular. (Fotografía tomada de: *La monarquía hispánica en el arte*, (México: MUNAL-INBA, 2015): 62.)

MAJOR AND MINOR MASTERS OF THE SEVILLIAN SCHOOL IN THE “GOLDEN AGE”*

Peter Cherry
(Trinity College, Dublin)

ABSTRACT

This paper draws attention to some of the problems inherent in the art-historical convention of classifying artists in terms of major and minor masters. It takes as an example the Sevillian “school” of painters of the seventeenth century, headed by Francisco de Zurbarán and Bartolomé Esteban Murillo. It questions the limitations of this model as an explanation of the realities of the production and consumption of painting in the period.

KEY WORDS: Zurbarán, Murillo, Sevillian school, major and minor masters

MAESTROS MAYORES Y MENORES DE LA ESCUELA SEVILLA EN EL “SIGLO DE ORO”

RESUMEN

Este trabajo analiza algunos de los problemas derivados de la convención histórico-artística de clasificar artistas como maestros mayores o menores. Toma como campo de estudio la “escuela” sevillana de pintores del siglo XVII, encabezada por Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo. Cuestiona los límites de este modelo como explicación de las condiciones reales de producción y consumo de la pintura en la época.

PALABRAS CLAVE: Zurbarán, Murillo, Escuela sevillana, maestros mayores y menores

* In the first place, the author wishes to thank Luisa Elena de Alcalá and Nelly Sigaut, his fellow organizers of the seminar at which a version of this paper was delivered. Its verbal origins account for the somewhat informal style of this article. For their helpful discussion of a number of the issues contained herein, thanks are due to Aoife Brady, Philip Cottrell, María Cruz de Carlos Varona, and Fernando Marías.

MAJOR AND MINOR MASTERS OF THE SEVILLIAN SCHOOL IN THE “GOLDEN AGE”

Traditionally, art history has organized members of an artistic “school” around major and minor artists. For writers of the nineteenth century, the relationship between them was constructed in terms of the “influence” exercised by the strong, dominant personalities of the former on the latter. Major artists, therefore, are considered leaders and minor artists are designated their followers, and relegated to a second league of the history of art. Leaders are distinguished by a creativity which is measured in terms of originality, invention, innovation.¹ Their unique gifts mean that they quickly outgrow their own masters and are constructed as self-taught individuals.² Followers, on the other hand, are thought to enjoy a dependent relationship on major artists; they might want to be like them, but do not possess sufficient talent.³ This canon rests on a series of value judgements around the perceived aesthetic quality of the works of major artists, which are articulated by means of the analysis of style – formalism – and the practice of connoisseurship.⁴

This methodology has been fruitfully applied to the production of the catalogues raisonné of canonical artists in the history of art.⁵ Given that artistic style is regarded as the key indicator of the quality and qualities which distinguish masters from their followers, connoisseurship is the main tool employed. It is assumed that the works of major masters are “better” than those of their pupils and followers, and aesthetic judgements of quality are considered crucial evidence in this discriminatory exercise. This approach underpins the most recent catalogue raisonné of Francisco de Zurbarán.⁶ Its positivistic tone is expressed in the prologue, which claims that its value lies in “delimitando de una vez por todas, en numerosa cantidad de obras, el área artística de la actividad del propio maestro y separándolo de discípulos y seguidores que nada tienen que ver con el gran pintor extremeño”.⁷ The first

¹ See E. Barker, N. Webb, and K. Woods, “Historical introduction: the idea of the artist”, in *The Changing Status of the Artist*, New Haven and London, 1999, pp. 7-25.

² See F. Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Madrid, 1990, pp. 202-03 on the “natural y grande ingenio” of Velázquez and other pupils (*discípulos*) who outstripped their teachers.

³ Pilar Silva (in Museo Nacional del Prado, *La Belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*, exh. cat., 2013, p. 50), for instance, speaks of the followers of Bosch as “autores [que] no tengan la fuerza y la capacidad creativa del Bosco”.

⁴ See, for instance, Bernard Berenson’s *Rudiments of Connoisseurship* (1902), which argued for the supremacy of the eye over documentation. In his *Florentine Painters* (1896), he developed the theory of the “tactile imagination” as the aesthetic value which characterized the best of the Florentine school.

⁵ See C. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship* (Chicago, 2004) for the case of the Rembrandt canon.

⁶ O. Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, vol. I, Madrid, 2009; *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, vol. II, Madrid, 2010.

⁷ Delenda 2010, p. 14, preface by E. Valdivieso. This is reminiscent of the objectives of the early years of the Rembrandt Research Project, whose mission was to arrive at the “truth” by paring away all accretions to the master’s catalogue, including the works of followers, imitators, and even fakes. See the account of E. van de Wetering, “Connoisseurship and Rembrandt’s Paintings: New Directions in the Rembrandt Research Project, part II”, *The Burlington Magazine*, 1259, 2008, pp. 83-90.

volume identifies the corpus of “authentic” works by Zurbarán himself and the second volume is dedicated to the “obrador” or workshop of the master, and “sus mejores colaboradores”, although not to the wider “school”. The artists identified in the second volume are Juan Luis Zambrano (1598-c.1639), Ignacio de Ries (c.1616-after 1665), El Maestro de San Hermegildo (active c.1630-40), El Maestro de Besançon (active c.1630-40), the brothers Francisco Polanco (c.1600-1651) and Miguel Polanco (active c.1610-c.1650), Bernabé de Ayala (c.1625-1689), and Juan de Zurbarán (1620-49), all of whom are considered in one way or another to work in a style affiliated to Zurbarán. Throughout the text they are variously denominated his “aprendices”, “alumnos”, “discípulos”, “oficiales”, “ayudantes”, “colaboradores”, “imitadores”, and “seguidores”. These categories are applied interchangeably and with little rigor, even though the position of apprentice or assistant involved specific contractual obligations in the seventeenth century.⁸ Moreover, any artistic independence they may have enjoyed is overshadowed by the personality of Zurbarán, even though, to take one example, the so-called Maestro de San Hermenegildo painted at least one altarpiece, from which his art-historical name derives.⁹

In the case of Seville, the model of the artistic school established by Ceán Bermúdez has been very influential. At the beginning of the nineteenth century, he organized Sevillian painters around the pivotal figure of Bartolomé Esteban Murillo; he was “jefe de la escuela sevillana” and the progenitor of an artistic style which was continued by his “discípulos”.¹⁰ According to him, Murillo was an autodidact – basing his art on an eclectic assimilation of admired masters.¹¹ Later, he himself became an inspiring teacher and established a line of succession in the school.¹² Ceán Bermúdez listed his

⁸ The cataloguing terms used by the major auction houses provide a standard terminology to describe the relationship of a work of art to a given master: attributed to; studio of; circle of; style of; follower of; manner of; and, after. A disclaimer also generally stipulates that any statement relating to the authorship, attribution, origin, date, age, provenance, and condition of a work is a statement of opinion, not fact.

⁹ Delenda 2010, pp. 293-97.

¹⁰ Ceán Bermúdez, *Carta ... a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de perfeccion a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo: cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla*, 1806, p. 7. This author (Ibid., p. 54) says that Murillo was acclaimed “príncipe de la escuela sevillana” after his first public commission for the small cloister of the Casa Grande de San Francisco. See J. Portús, *El concepto de pintura Española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum, 2012, pp. 112-114 for the importance of Ceán’s *Carta* of 1806 as the first critical evaluation of the characteristics of this local school of painting; and Ibid., pp. 162-64 on successive studies in the nineteenth century which cemented the idea of Murillo as head of the Sevillian school. See also M. S. García Felguera, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Seville: Diputación Provincial, 1989.

¹¹ Palomino tells us that Murillo learned the rudiments of painting from Juan del Castillo, but that his education really began when he went to Madrid to study the works of the royal collection and “copió mucho de Ticiano, Rubens, y Van-Dick, en que mejoró mucho la casta del colorido, no descuidándose en el dibujo por las estatuas, y en las academias ...” Palomino ed. 1988, p. 410; Ceán Bermúdez 1800, II, p. 48. Ceán Bermúdez (1800, II, p. 50) interpreted his paintings for the small cloister of the convent of San Francisco as the product of his eclectic absorption of the masters he studied in Madrid – Ribera, Van Dyck, and Velázquez. Ceán Bermúdez.

¹² See E. Kris and O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven and London, 1979, pp. 18-22 on this motif of teacher-pupil genealogies found in classical historiography.

“discípulos” as: Francisco Meneses Osorio (1640-1721), Juan Simón Gutiérrez (1643-1718), Juan Garzón, Alonso de Escobar, Fernando Márquez Joya, Francisco Pérez de Pineda, José López, D. Francisco Antolínez de Sarabia (c.1645-c.1700), Esteban Márquez (1652-1696), the knight don Pedro Núñez de Villavicencio (1640-95), and Murillo’s slave Sebastián Gómez (active 1690s).¹³ The date range covered by the careers of these painters suggests greater heterogeneity in the school than is implied in this source. Moreover, according to their biographies in Ceán Bermúdez’s *Diccionario histórico*, not all of them were formally taught by Murillo. Alonso de Escobar was not a pupil (*discípulo*), but an imitator of Murillo.¹⁴ Esteban Márquez was taught by his uncle, Fernando Márquez Joya, who attended the Seville drawing academy and “siguó la manera de Murillo”, and the nephew appears to have independently studied the style of Murillo.¹⁵ Sebastian Gómez was said to have taught himself to paint in his free time.¹⁶ Núñez de Villavicencio was an amateur painter who learned to paint “por afición y entretenimiento” with Murillo.¹⁷ Antolínez de Sarabia, a lawyer by profession, was another amateur who was a self-taught follower of Murillo.¹⁸ Indeed, their styles betray a wider range of motivations in their response to Murillo than is accommodated by this model of the “school”.¹⁹ Despite being an expedient which simplifies and distorts the realities of possible artistic relationships with a major master, the idea of the school has proved to be a resistant motif in the history of art.²⁰

¹³ Ceán Bermúdez 1806, pp. 109-10. Antonio Palomino only included in his *Lives* the Sevillian followers of Murillo who came to Madrid. These were Francisco Antolínez, one of whose paintings - a copper of the *Flight into Egypt* - was praised for looking as if it were by Murillo (ed. 1988, p. 485) and Núñez de Villavicencio (ed. 1988, pp. 483-4).

¹⁴ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, II, p. 30, “Quando no haya sido discípulo de Murillo, procuró imitar su estilo.”

¹⁵ Ceán Bermúdez 1800, III, pp. 67-69. It is said of Márquez that “volvió a Sevilla, donde con su aplicación superó en poco tiempo á los que se habían mofado de él, pues consiguió mas corrección en el dibuxo, mas frescura en el colorido, mas desembarazo con los pinceles y mucha imitación del estilo de Murillo.”

¹⁶ Ceán Bermúdez 1800, II, p. 204. Subsequently, Ceán Bermúdez (1806, p. 110) claimed that Murillo taught Gómez painting.

¹⁷ Ceán Bermúdez 1800, III, p. 242. For Palomino (ed. 1988, pp. 483-4), although Núñez de Villavicencio painted genre subjects with children “cuadros de su invención, siguiendo el estilo de Murillo”, he was not a disciple of Murillo but of the Maltese works of Preti.

¹⁸ Ceán Bermúdez 1800, I, pp. 37-38.

¹⁹ The author’s thinking has benefited from the ideas in the lecture of E. J. Sluijter, “Neat Concepts and Messy Realities: On Local Schools, Tastes, and Identities”, Dublin, 24 April, 2009.

²⁰ For accounts of Murillo’s “school”, see D. Angulo Iñíguez, *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, Seville, 1975; E. Valdivieso and J. M. Serrera, “La época de Murillo”. *Antecedentes y Consecuentes de su Pintura*, Seville, 1982; E. Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, Seville, 1992. For a later generation of artists, see A. Pleguezuelo and E. Valdivieso, *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Seville, 2004; F. Quiles García and I. Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo, 1680-1759*, Seville, 2006; F. Quiles García and I. Cano Rivero, *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Seville, 2006.

For Ceán Bermúdez, Murillo is a *pater familias* and his school a model of familial harmony and filial loyalty.²¹ In his *Carta* and, earlier, in his biography of the artist, he argued that Murillo's pictures revealed "su genio y sus pasiones". He insisted on the virtue and sweetness of Murillo's nature, and his charitable predisposition: "Se distinguía de todos los demás de su profesión por la suavidad con que enseñaba á sus discípulos: por la prudencia con que trataba á sus émulos y por la caridad con que repartía quantiosas limosnas á los pobres, que después lloraron su muerte. ... Pero los que mas la sintieron fueron sus amados discípulos, que traspasados de dolor y sentimiento no hallaban consuelo en la pérdida de un padre que los amaba tiernamente, de un maestro que los dirigía con cariño, y de un protector que los fomentaba, proporcionadoles obras para su sustento."²² This is to be contrasted with the "genio dominante" and "cáncer orgulloso" of Murillo's contemporary and rival Juan de Valdés Leal.²³

We are told that Murillo was particularly close to Don Pedro Núñez de Villavicencio and "que le amaba tiernamente".²⁴ In both the biography of Murillo and Núñez de Villavicencio, Ceán Bermúdez tells the story of the master dying in the arms of the younger artist.²⁵ Whether this actually happened or not is irrelevant; it is a device which memorably exemplifies the relationship between them. It functions in other ways too. The anecdote is a retelling of others in the history of art, such as Vasari's of Leonardo da Vinci dying in the arms of the king of France, which is a proof of the noble status of painters and of painting. Given that Villavicencio was from a noble family and himself knight of the order of Malta, and an amateur painter, it is likely that Ceán's is to be read in analogous terms.

Ceán Bermúdez asserts that Murillo was "el fundador del estilo sevillano" and he described with some precision the characteristics of this style.²⁶ He says that on Murillo's death he left a legacy of work – of models and examples - which sustained the future of his followers.²⁷ From this

²¹ Ceán Bermúdez's model here is that of Raphael and his disciples, as described by Vasari, who said that his virtuous character instilled harmony in his workshop and among other artists. Doubtless Murillo too would have known the passage well. See. P. C. Rubin, *Giorgio Vasari, Art and History*, New Haven and London, 1995, p. 396.

²² Ceán Bermúdez 1806, pp. 107-10. Ceán Bermúdez 1800, II, pp. 55-56, speaks of the "amabilidad" with which Murillo taught his "discípulos", "dirigiéndolos con blandura por el buen camino que va á la imitación de la naturaleza".

²³ Ceán Bermúdez 1800, V, p. 108.

²⁴ Ceán Bermúdez 1800, III, p. 243, "En fin vivió con tanta veneración y afecto á su maestro, que siempre estaba á su lado mereciendo su confianza y predilección, y así fue testigo de su testamento y le ayudó en su enfermedad hasta el último instante de su vida, pues falleció en sus brazos ...".

²⁵ Ceán Bermúdez 1800, II, p. 55; III, p. 243. See note 12 above.

²⁶ Ceán Bermúdez 1800, II, p. 56. The Sevillian style is "estilo de suavidad, que le caracteriza entre los primeros naturalistas, y que se distingue entre todos por un acorde general de tintas y colores; por una indecisión de perfiles sabia y dulcemente perdidos; por los cielos opacos que dan el tono á la escena; por las actitudes sencillas y decorosamente expresivas; por los semblantes de amabilidad y virtud; por los pliegues de paños francos y bien trazados; por la fuerza de luz en los objetos principales; y sobre todo por el verdadero color de las carnes.". This is played out further in his *Carta ... a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* of 1806.

²⁷ Ceán Bermúdez 1806, pp. 109-10, "... proporcionadoles obras para su sustento.".

comment, it would appear that Murillo was conscious of his leadership role in the Sevillian school. The story of the artist's rejection of an offer of the King of Spain to work at the court of Madrid may be one indication of this.²⁸ Another is most certainly his role as a founder member and first director of the drawing academy. The latter can be seen as a "nationalistic" project in terms of Murillo's desire to enhance the prestige of the artistic school and the social status of artists in Seville.²⁹ Indeed, Ceán Bermúdez calls this "El deseo patriótico que tenia [Murillo] del adelantamiento de las bellas artes ...", which led him to overcome personal interests and jealousies among his fellow artists, and to unite them in a collective enterprise.³⁰ This author, moreover, has Murillo teaching in the drawing academy, posing the model and explaining proportion and anatomy, and suggests that the academy was important for the formation of his school. It is significant in this respect that a number of Murillo's disciples are described as actively committed to the academy; Ceán Bermúdez documents Meneses Osorio as one of its leading members.³¹ Again, the contrast with Valdés Leal is intentional, the latter being cast by this author as an artist whose individualism, pride, and *envidia* made him unsuitable as a teacher, and resulted in a unique style which could only be followed by his own children.³²

Of course, some artists were actually related biologically and it is to be supposed that sons and daughters had intimate knowledge of the ideas and techniques of their fathers. Moreover, they could enjoy and exploit the prestige of this link if their fathers were famous. A relevant case is that of Juan de Zurbarán, who was listed among the students of José Rodríguez Tirado, a dancing master, as "hijo de Francisco çurbaran el gran pintor".³³ However, this relationship has also fuelled an art-historical tendency to regard such artists as dependent entities. The negative treatment of Artemisia Gentileschi in modern historiography is perhaps the most obvious case and is one compounded by issues of gender.³⁴ In the Spanish world, the ambiguous place that Jorge Manuel, son of El Greco, has occupied in relation to the art of

²⁸ Palomino ed. 1988, p. 416. The idea here is that he did not abandon Seville, as Zurbarán had done, and did not suffer from the *wanderlust* of artists like Velázquez and Alonso Cano.

²⁹ See J. Portús, "Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve", in Madrid, Museo del Prado, *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*, exhibition catalogue, ed. G. Finaldi, 2012, pp. 47-59; and Portús 2012, pp. 47-51, on the collective pride in Sevillian art in local artistic circles by second half of seventeenth century.

³⁰ Ceán Bermúdez 1800, II, p. 56.

³¹ Ceán Bermúdez 1800, III, p. 119; 1806, p. 68, where Meneses is called "el discípulo mas aprovechado de Murillo". Ceán Bermúdez (1800, I, pp. 37-38) tells how Francisco Antolínez "se dedicó á la pintura en la escuela de Murillo, asistiendo á la academia pública que los profesores habían establecido en la casa lonja de aquella ciudad, con lo que hizo notables progresos sobre el gusto y colorido de su maestro.". The practice of drawing is also noted as a distinguishing feature of a number of the disciples. In the case of Sebastián Gómez, for instance, Ceán Bermúdez (1800, II, p. 204) gives a relatively precise definition of his imitation of Murillo, consisting of "buen gusto de color, mucho empaste en los lienzos y bastante exactitude de dibujo".

³² Ceán Bermúdez 1800, V, pp. 107-112.

³³ M. L. Caturla and O. Delenda, *Francisco de Zurbarán*, Paris, 1994, p. 310, doc. 115.

³⁴ M. Bal ed., *The Artemisia Files*, Chicago and London, 2005.

his father has been recently reassessed.³⁵ The assumption that he was a weak, derivative artist has been questioned, especially in light of the facts that he headed his father's workshop in the last years of his life and finished a number of his commissions.³⁶ Jorge Manuel, moreover, satisfied a demand for paintings after the death of his father and produced works which conformed to a brand. Juan de Zurbarán would appear to offer a counter example. He may have been driven by a perverse desire to make a name for himself in the "minor" genre of still-life painting, in which paternal models are rejected in favour of modish Neapolitan ones. On the other hand, this reading of his career may well be a consequence of the limited state of our knowledge; only one signed still life is known by the father and no figure paintings have so far been identified by the short-lived son.

As can be seen from the sources cited above, the idea of the artistic school formed in the nineteenth century regarded proximity to the major master in a positive light. For Ceán Bermúdez, the stylistic dependence of the followers on Murillo was such that they were confused with one another.³⁷ He also speaks of the Polanco brothers as "discípulos" of Zurbarán and "vecinos de Sevilla, donde estudiaron la pintura con Francisco de Zurbarán. Hicieron tales progresos que llegaron a equivocarse sus obras con las de su maestro".³⁸ In their case, the example of the master evidently permitted them to raise their game. In the case of Bernabé de Ayala, the opposite occurs: "Estudio con Zurbarán con aprovechamiento; pero el viaje que éste hizo a Madrid, donde quedó establecido, cortó las esperanzas de igualarle." Here, Zurbarán's move to Madrid in 1658 leaves Ayala without his guiding example.³⁹

The modern catalogue raisonné has obvious value in establishing a corpus of accepted works by a given major artist. One of the by-products of ring-fencing off their work from those of followers is to draw attention to the latter and, in some cases, to rescue them from the margins of art history. However, at the same time, the dominant idea of the passive dependence of minor masters on major ones over-simplifies the evidence of the very artistic

³⁵ F. Marías, "El Greco, viejos y nuevos problemas: El Greco y Jorge Manuel Theotocópuli", in *Il Metodo del Conoscitore. Approcci, Limiti, Prospettivi*, eds. S. Albi and A. Aggujaro, Rome, 2016, pp. 85-110.

³⁶ The model of the Venetian family workshop is relevant here; El Greco, for instance, would have been familiar with the role of Orazio Vecellio as the son and successor of Titian. See also the operations of the workshop of Bonifacio de' Pitati in P. Cottrell, "Unfinished Business: Palma Vecchio, Lorenzo Lotto, and the Early Career of Bonifacio de' Pitati", *Venezia Cinquecento*, XIV, 27, 2004, pp. 5-34.

³⁷ See Ceán Bermúdez 1800, II, pp. 176, for the life of Juan Garzón, where he says that his works and those of Meneses Osorio "andan confundidas con las de otros imitadores de su maestro, pues todos iban por un camino y estilo."; *Ibid.*, IV, p. 80, for the life of Francisco Pérez de Pineda, whose "obras están confundidas en su patria con las de otros pintores que siguieron como él el gusto y colorido de Murillo.". His son, of the same name, however, "pasó a la escuela de D. Lucás de Valdés" (*Ibidem*).

³⁸ Ceán Bermúdez 1800, IV, p. 104

³⁹ Ceán Bermúdez 1800, I, p. 85. Ceán concedes that he did achieve a respectable imitation, particularly by adopting Zurbarán's approach of working from draped mannequins: "No obstante le imitó muy bien en el colorido y tintas, y en paños y brocado, que trabajaba por el maniquí como su maestro".

individuality of the former gained from looking at their works. This results in contradictions. In the catalogue raisonné recently dedicated to Zurbarán, the Polanco brothers are described as “excelentes alumnos o seguidores de Zurbarán” and, along with Bernabé de Ayala, are seen as artists who “tanto quisieron copiar a su maestro”.⁴⁰ A first glance at the corpus of works of the Polanco, however, shows that these artists are far from being superficial stylistic imitators of Zurbarán and that they had independent artistic interests. Their nocturnes, for instance, can be explained by their emulation of sources other than the models of Zurbarán, such as paintings by the Caravaggisti (**fig. 1**).⁴¹ Francisco de Polanco’s *St. John the Baptist* can be seen to sweeten the harsh naturalism of Zurbarán.⁴² This is also the case with the so-called Maestro de Besançon, whose *Flight into Egypt* offers an improvement on the uncompromising naturalism of Zurbarán’s precedent (**fig. 3**).⁴³

In the case of the Cordoban painter Juan Luis Zambrano, who was around the same age as Zurbarán, any description of him as a mere “imitator” or follower of Zurbarán would seem to ignore the facts of their artistic and professional relationship. If Zambrano did indeed paint at least four of the scenes of the life of San Pedro Nolasco for the cloister of the convent of the Merced Calzada, then this can be best regarded as a collaboration between equals. A parallel case would be the collaboration between Zurbarán and Francisco de Herrera on the cycle of the Life of San Buenaventura for the Franciscan college in Seville, which has been more easily accepted as such by historians of art because of the status assigned to the latter as a “major” master. In terms of dividing up the work, it would have been natural for each artist to paint to their strengths. Zambrano was evidently able to paint in ways that Zurbarán could not, or did not wish to work, as can be seen, for instance, in his intensely dramatic gestures.⁴⁴ Despite the visual facts of Zambrano’s contribution to the cycle, the power of the canon and the master narrative of major and minor masters is such that, in a recent exhibition dedicated to Zurbarán, he is characterized as a follower who was unable to achieve the level of mastery of the latter, and his stylistic individuality is construed as weakness. As the catalogue entry for the painting of *The Death of St. Peter Nolasco* has it:

⁴⁰ Delenda 2010, pp. 264, 265; p. 21.

⁴¹ Delenda 2010, p. 327, PO-11.

⁴² Delenda 2010, p. 322, PO-1.

⁴³ Delenda (2010, p. 264), comparing the *Flight into Egypt* by Zurbarán (Seattle Art Museum) with the one by the Maestro de Besançon, finds that the latter “muestra unas calidades propias – un estilo personal atribuibles a un buen colaborador”. However, in her catalogue entries to the recent Zurbarán exhibition in Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza, *Zurbarán. Una nueva mirada*, eds. O. Delenda and M. Borobia, 2015, cats. 20, 53), Delenda praises Zurbarán’s painting as an “obra maestra autógrafa”, while perceived formal weaknesses in the work of the follower condemn it to a secondary status, adducing “unas cuantas torpezas, el canon de las figuras más reducido y la ausencia de volumen en estas últimas, así como el hecho de que la escena está tratada de manera más anecdótica ...”.

⁴⁴ Ceán Bermúdez, 1800, VI, p. 22, calls Zambrano a follower of Pablo de Céspedes and praises his style: “Pintó con valentía y brillantez de colorido ...” and with figures whose “actitudes tienen fuego y expresión.”. Palomino, ed. 1988, mentioned his “manera gallarda, y espirituosa”.

Llama la atención la unidad estilística que presentan dichos cuadros de ambos pintores; las semejanzas se deben probablemente a las exigencias expresadas por el padre comendador en el contrato. Es por tanto comprensible que Ponz dijera que estos cuatro lienzos “apenas pueden distinguirse de los otros”. Sin embargo, los tipos físicos, los ropajes, resueltos a base de pliegues más menudos, la animación de las personas, la presencia de elementos todavía manieristas y el discurso más teatral eran inusuales en la pintura de Zurbarán, si bien pueden corresponder al estilo de Zambrano. La factura es buena, con excelentes detalles, pero los gestos de las figuras que rodean el santo no reflejan el espíritu sosegado del maestro extremeño. ... el tono narrativo de la escena resulta muy diferente: este importante cuadro de Zambrano revela otro espíritu al que le falta fuerza plástica y escultórica.⁴⁵

While these examples show how we might begin to consider relationships between artists in a more objective light, there is still a reluctance to abandon the received model which considers minor masters pejoratively, as supposedly lacking in artistic initiative and artistic agency in relation to their major counterparts. A recent article on the works of Juan Simón Gutiérrez is entitled “A la sombra de Murillo” and begins thus: “A la sombra de una gran encina no pueden crecer los jóvenes arbustos. Esta frase pronunciada en 1907 en París por el escultor Constantin Brancusi cuando Rodin le propuso que fuera su discípulo, serviría para describir lo que aconteció entre Bartolomé Esteban Murillo y su discípulo Juan Simón Gutiérrez, dado que este último aceptó siempre el espíritu creativo de su maestro de tal forma que quedó totalmente eclipsado por el gran artista sevillano. De esa manera su personalidad quedó casi anulada y su escasa fama no le configuró más que como un artista secundario a la sombra de su mentor.”⁴⁶ Is this a characterization of Simón Gutiérrez that he himself would have recognized, or is it an orthodox construction of the history of art? While we cannot know the former, we are now more keenly aware of the sway of the latter. Given this, we might attempt to reevaluate the relationship of Simón Gutiérrez with Murillo differently. We might reconnect him with Murillo in more complex ways, which would include the possibility that the artist was a “rival” of the now dead famous master. Simón Gutiérrez’s *Ecstasy of St. Dominic* (**fig. 8**), for instance, invokes Murillo’s early *Death of St. Clare* (Dresden, Gemäldegalerie) painted for the Casa Grande de San Francisco – the site of Murillo’s public debut –, and can be seen to improve on the prototype – in terms the grace of the assembled female martyrs and the painting’s colour and lighting – via an emulation of the master’s later style.⁴⁷

⁴⁵ O. Delenda in Madrid 2015, p. 150. The first part of the entry repeats Delenda 2010, p. 272.

⁴⁶ E. Valdivieso, “Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo”, *Ars*, 8, 25, 2015, pp. 110-20. *Ibid.*, p. 113, for the belief of J. Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca* (1844) that the artista “no tenía bastante genio para producir grandes concepciones y por esta causa no tenía estilo alguno”.

⁴⁷ Perhaps Murillo’s painting had already begun to suffer from exposure to the elements. For the painting by Simón Gutiérrez, see Valdivieso 1992, p. 243, fig. 199. Murillo’s prototype is also invoked by Esteban Márquez’s painting of the *Ecstasy of St. Dominic*. *Ibid.*, p. 245, fig. 200.

The relative importance of the “major” masters is evident from the extent of their coverage in Ceán Bermúdez’s biographies; Murillo is given eighteen pages, with a comprehensive list of his public works, while Francisco Meneses Osorio is dispatched in one page.⁴⁸ This is despite the fact that Meneses is first in the author’s list of the “discípulos” of Murillo and that he claims that in Seville “son estimadas sus obras sobre todas las de los discípulos de Murillo”. Moreover, he acted as the artistic heir of Murillo; he finished the master’s last public commission, in the Capuchin church in Cádiz, and put to the test his understanding of the art of Murillo in successfully creating a “seamless” and unified work.⁴⁹ In reality, however, what was his relationship with Murillo? Was he an apprentice (*aprendiz*), or was he an assistant (*oficial*), or both? Was he, perhaps, the most trusted assistant of Murillo, who enjoyed a special status in the workshop?⁵⁰ Either way, one cannot begin to understand Meneses without taking into account in one form or another his close artistic relationship with Murillo.⁵¹ Meneses Osorio himself may even have mythologized a proximity to the master in order to give authority to his art and this, in turn, was something that was valued by his contemporaries and beyond.

One of the ways to circumvent the inherited master narrative which considers Meneses Osorio a derivative painter, or another “shadow” of Murillo, might be to jettison the conventional notion of the “influence” of “major” artists on “minor” ones.⁵² This would result in a more disencumbered assessment of his work and, perhaps, a more precise definition of the character of the artistic relationship between the two artists. Ceán Bermúdez claimed that Meneses Osorio was “el discípulo de Murillo, que imitó mejor su blandura y agraciado colorido, hasta el punto de equivocarse sus obras con las de su maestro.”⁵³ This degree of “intimate imitation” may well have been based on an understanding of the master’s style and technique which came from direct access to his working methods. It should be remembered that workshops were not only dedicated to the production of paintings, but were places of teaching and learning, and where assistants could study the master’s paintings and drawings. Murillo himself made replicas of some of his own works and probably had a large number of pictures in stock which could be made available to apprentices and assistants. He may well have taken

⁴⁸ Ceán Bermúdez 1800, III, p. 119. J. Brown (*Painting in Spain, 1500-1700*, New Haven and London, 1991, p. 232) mentions Murillo’s “assistants and followers” in one short paragraph, while some fifteen pages are dedicated to Murillo himself.

⁴⁹ Alonso Miguel de Tovar’s extension to the upper part of Murillo’s *St. Augustine* (Museo del Prado, inv. 980), with the addition of many angels, is a remarkably successful emulation by an artist who had never known the master. See Angulo 1981, II, pp. 229-30, no. 272; Quiles García and Cano Rivero 2006, cat. 23.

⁵⁰ Compare, for instance, the case of Van Dyck in Rubens’ workshop, Adam Eaker, “Van Dyck between Master and Model”, *Art Bulletin*, XCVII, 2, 2015, pp. 173-191.

⁵¹ The sources tell us that Meneses enjoyed a close friendship with Juan Garzón, another “condiscípulo” of Murillo, and that they worked together. Ceán Bermúdez 1800, II, p. 176; III, p. 119. This collaboration adds a further dimension to his practice, if Garzón was able to imitate Meneses’ imitative style.

⁵² M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, 1986, esp. pp. 58-62, “Excursus against influence”.

⁵³ Ceán Bermúdez 1800, III, p. 119.

pleasure in his style being emulated. Comparative technical analysis of Meneses Osorio's paintings would be crucial in identifying the extent to which his is a "deep" response to Murillo, in which the master's technical procedures are emulated.⁵⁴ His access to Murillo's drawings is also a relevant factor here. It may be possible, therefore, to see his works in a more positive light as actively interpreting the models of Murillo and amplifying his style. Like many of the followers, Meneses Osorio adopts a deliberately atmospheric and tonal style, which is a variation on the so-called "second" manner of Murillo, characterized by Ceán Bermúdez as "de ambiente tan desvanecido y suave, y de tono tan acordado y agradable ...".⁵⁵ The flatter facture of his works may not be so much a stylistic weakness as a respectful recognition of the impossibility of following something so personal and distinctive in his master as his handling. His style, then, could be seen in terms of a self-fashioning strategy which deliberately celebrates his relationship with Murillo. He might even be seen as another Murillo.⁵⁶ In this way, his *St. Joseph with the Christ Child* (fig. 7) is an emulation of a typology invented by Murillo, but it is, above all, a new work.⁵⁷ The painting is signed and dated 1685, after Murillo's death. A study of the frequency and type of Meneses Osorio's signatures on his paintings would be revealing in terms of his strategies vis a vis Murillo. Obviously, the taste for Murillo paintings did not end with the master's death and may even have increased. The loyalty of Meneses Osorio to the models of Murillo can be seen as a means of producing more Murillo paintings for the market after the demise of the master. His responses also included easel paintings of details from Murillo's major public works, which were evidently painted for a market of private collectors, such as a bust-length version of the head of Christ from *Christ at the Pool of Bethesda* in the church of the Hospital de la Caridad.⁵⁸

What is the best way to deal with the so-called minor masters in the case of Seville? We could decide not to measure these artists against major names such as Zurbarán and Murillo. Would this relativism result in a misrepresentation of phenomena? A greater appreciation of the artistic achievements of minor masters could even allow them to ascend the artistic

⁵⁴ See, for instance, the following comparative technical studies of the "leonardismo" of Leonardo's followers: L. Keith and A. Roy, "Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo", *National Gallery Technical Bulletin*, 17, 1996, pp. 4-19; M. Spring et al, "Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo." *National Gallery Technical Bulletin*, 32, 2011, pp. 78-112.

⁵⁵ Ceán Bermúdez 1806, pp. 56-57.

⁵⁶ The idea is borrowed from the reading of Padovanino's imitation of Titian in M. H. Loh, *Titian Remade: Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles, 2007.

⁵⁷ See, for instance, Murillo's painting of the Christ Child asleep in St. Joseph's lap (E. Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, no. 276). The image of St. Joseph with the Christ Child was one of the subjects Meneses completed for Murillo's last public work, the altarpiece of Santa Catalina, Cádiz.

⁵⁸ The author saw this work recently in a private collection in Spain, accompanied by a report of Bernardino de Pantorba. Ceán Bermúdez (1800, II, p. 53; 1806, p. 81) admired the expressiveness of the head of Christ in the original.

hierarchy. However, maintaining any semblance of the inherited model of the canon means that other, even more “minor”, artists could take their place.⁵⁹ Or, we might think of alternative ways to accommodate them in a history of art.

One of these might be a history of art which takes account of the realities of workshop practices and artistic production of the time. We should not forget that teachers in the past did not always try to bring out the individuality of pupils and that it was normal to train apprentices in the style of the master. In this way, the use of assistants (*oficiales*) who painted in the “house style” was a practical expedient for the execution of altarpiece paintings, or paintings in series, where a team was necessary and where a high degree of stylistic coherence was crucial. Of the assistants of Zurbarán named in a document of 1636 - José Durán, Diego Muñoz Naranjo, Alonso de Flores, Ignacio de Ries – only the last has a defined corpus of works; the production of the others remains subsumed within the “Zurbarán” brand.⁶⁰ Unfortunately, this list of names does not tell us anything about their respective roles in Zurbarán’s workshop and how this was organized. Indeed, there is a chronic lack of written documentation about workshop practices in Spain. This, in turn, throws us back on the analysis of the works themselves in order to ascertain the types of collaboration which might have existed in practice. The liberal and non-specific use of terminology in the history of art such as “Zurbarán y obrador” and “Obrador y Zurbarán” for single pictures is clearly unsatisfactory.⁶¹ Close looking and technical examination are crucial here. What evidence is there, for instance, for the activities of specialists in backgrounds and in costume painting? It might be the case that painters of the drapery of female saints which came out of Zurbarán’s workshop also worked on the draperies of polychrome sculpture. Can the intervention of the master and more competent assistants be distinguished in the faces and hands of figures? What visual proof is there for paintings being retouched by the master? Could Murillo have begun pictures for assistants to work up, intervening again only to add “finishing” touches? Instead of a history of art of names, we might create a more inclusive one which concerns practices and materials. In this respect, even the *pintura ordinaria* of the period has something to tell us. Any serious consideration of such a range of issues would also involve a paradigm shift in terms of research, given that, as regards painting anyway, campaigns of technical analysis usually accompany monographic museum exhibitions which are reserved for major masters.

Is connoisseurship the best recourse for the cataloguer for an historical period in which the hand (“la mano”) of the artist was not always interpreted in a literal, autograph sense?⁶² Of course, the authorship of paintings did matter

⁵⁹ For the problem of the art-historical canon, see M. Camille, Z. Çelik, J. Onians, A. Rifkin, and C. B. Steiner, “Rethinking the Canon”, *Art Bulletin*, 78, 2, 1996, pp. 198-217.

⁶⁰ B. Navarrete Prieto, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Valencia, 1998, pp. 23-32.

⁶¹ Recent attempts have been made to ascertain the kinds and degrees of intervention of the workshop in the case of El Greco. See *El Greco’s Studio*, ed. N. Hadjinicolaou, Iraklion, 2007; *El Greco, arte y oficio*, ed. L. Ruiz Gómez, Madrid, 2014; J. Redondo Cuesta, “Una propuesta sobre los ‘originales’ del taller del Greco”, *Ars*, 7, 22, 2014, pp. 92-104.

⁶² See J. van der Veen, “By his own hand. The valuation of autograph paintings in the 17th century”, in E. van de Wetering ed., *A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self-Portraits*,

at the time – to artists, patrons, connoisseurs and to dealers, as it still does – but this was a wider concept than we think of today. It not only referred to the painting's facture, but also to the artist's ideas, his drawings, and his models. Moreover, what of the concept of authority? This is not our notion of authenticity, but the acknowledged importance, prestige, and fame of artists, their imagery, and their styles, and is something that would extend to the dominant typologies created by Zurbarán and Murillo which generated responses from other artists, either under the direction of these masters, or not, as was perhaps more often the case. In this regard, does the practice of connoisseurship even ask the relevant questions of the works it sets out to classify? In the realm of religious paintings, for instance, why are there so many variations on Zurbarán's models, such as his Saint Francis (**fig. 4**), his female martyr saints, or his Veronica? How can we account for the success of Murillo's Immaculate Conceptions, his images of the Holy Family and Saint Joseph, and infant devotions? Instead of a history of art of exceptional artists and exceptional images – of individuals and aesthetic quality - we might think more in terms of imagery, as well as conventions, currents, traditions, tastes, fashions, and market forces, and, as we have noted above, of brands.

Perhaps a deliberate alignment of artists with certain masters had implications for the contemporary market. Zurbarán was, after all, the most prestigious painter in the Sevillian ambit and his authoritative name would have been a lure for many painters. Looked at from this perspective, Bernabé de Ayala may not so much have lamented the absence of Zurbarán from Seville after 1658 as have seen it as a business opportunity; this allowed him to continue Zurbarán's career in Seville by proxy (**fig. 2**). In this respect, it is worth noting the absence of signatures in the majority of cases of Zurbarán's imitators. Is it appropriate here to talk of strategic confusion by painters, and even of falsification, under the rubric of "imitation"? The complex history of attributions of Zurbarán's works would suggest that this is a distinct possibility.⁶³

Ceán Bermúdez praised Murillo, and in broader terms the "naturalistic" Sevillian school, for his handling of atmospheric perspective and the flesh tints of his figures, especially in the charming infants of his religious paintings.⁶⁴ He admired Murillo's composition of religious narratives to draw out their moral meaning and his ability to excite devotion in the viewer in the single figure of a saint, mentioning in particular the *St. Anthony and the Christ Child* from the altarpiece of the Capuchin church in Seville (Seville, Museo de Bellas Artes).⁶⁵ Murillo's signature imagery of infants had a demonstrable effect on other artists. Artists multiplied the presence of cherubs in religious pictures

Dordrecht, 2005, pp. 3-31 for a useful discussion of autography, albeit in the case of Rembrandt and his circle. See also R. Spear, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*, New Haven and London, 1997, chapter 14.

⁶³ Jilleen Nadolny, "Recipes for deceit: documentary sources for the production of paintings forgeries from 1300 to 1900, in *Sources on Art Technology: Back to Basics*, eds. S. Eyb-Green, J. H. Townsend, K. Pilz, S. Kroustallis and I. van Leeuwen, London, 2016, pp. 51-64.

⁶⁴ Ceán Bermúdez 1806, pp. 115-17, 122.

⁶⁵ Ceán Bermúdez 1806, pp. 126-28.

and amplified, even exaggerated, their charm.⁶⁶ It is praise indeed from Ceán Bermúdez of Meneses Osorio that he owned a picture of “unos niños de su mano, que muchos inteligentes creen ser de lo bueno del maestro.”⁶⁷ Murillo’s paintings of infant devotions were widely copied and varied by painters of more modest talents for a market about which we currently know little (**fig. 6**).⁶⁸ However, Zurbarán had earlier invented images of the child Virgin and child Christ which had also generated a considerable number of responses (**fig. 5**). What was the strength of demand for such subject matter from female clients? Murillo’s paintings of the Virgin and Child appear to have been reproduced by his studio assistants in his lifetime and stimulated a wide range of variations from artists after his death, and the phenomenon deserves to be investigated further. Ceán Bermúdez, for instance, speaks of the “infinite” number of copies which had been made of Murillo’s *Virgen de Belén* for the Capuchin church in Seville.⁶⁹ However, he does not tell us why this image was so successful.

How can we arrive at a more meaningful account of the relationships between major and minor artists? As noted above, in the case of Meneses Osorio, the inherited idea of “influence” implies an unrealistic passivity on the part of so-called minor artists in relation to the works of the major artists.⁷⁰ A more useful model might consider the agency of minor masters and the ways in which they act on their sources and interpret them. In this way, the works of followers can be seen to offer a contemporary pictorial commentary on the examples of the major masters. A case in point is the work of Pedro Núñez de Villavicencio. Ceán Bermúdez’s insistence on the mutual affection of Núñez de Villavicencio and Murillo is offered as an “explanation” of his claim that the former’s genre paintings of children are “copiado del natural, con tal gracia y verdad, que parecen de Murillo”.⁷¹ However, is this really the case? A comparison of their paintings shows that the urchins in Núñez de Villavicencio are rougher types, represented perhaps with more “verdad” than “gracia”, and his subject matter demonstrates a more overt morality. Núñez de Villavicencio was not a professional painter and did not depend on the market, and this may have given him greater latitude to follow his own artistic inclinations. On the other hand, his genre paintings, however different they are from those of

⁶⁶ See, for instance, the *Flight into Egypt* attributed to Juan Simón Gutiérrez by Valdivieso (2015, p. 112). See also the painting by Esteban Márquez of *Christ and the Virgin as Protectors of Infancy* (Valdivieso, 1992, p. 246, fig. 201) and Domingo Martínez’ *Entrance of Jesus into Jerusalem* for the church of the seminary of San Telmo, which interprets Murillo’s precedents via the images of Núñez de Villavicencio (Ibid., p. 313, fig. 261).

⁶⁷ Ceán Bermúdez 1800, III, p. 119.

⁶⁸ This painting is a reduced variant of Murillo’s *St. John the Baptist and the Lamb* in the Museo Nacional del Prado (P0963). For drawings by Sevillian artists other than Murillo which vary this theme, but without his graphic virtuosity, see J. Brown, *Murillo and His Drawings*, Princeton: Princeton University Press, 1976, pp. 41, 43; J. Brown, *Murillo. Virtuosos Draftsman*, New Haven and London, 2012, pp. 25-26, 27.

⁶⁹ Ceán Bermúdez 1806, p. 89. The reproductive print by Blas Ametller is also mentioned here. See Subastas Alcalá, Madrid, 5 October 2016, lot 217 for a painted translation which emphasizes the smile of the Virgin and the wide-eyed innocence of the Christ Child.

⁷⁰ This account of the agency and intentionality of artistic response is indebted to Baxandall 1986, pp. 58-62. Ibid., p. 59 for the possibility of an expanded vocabulary used to describe the range of responses of one artist to another.

⁷¹ Ceán Bermúdez 1800, III, p. 243.

Murillo, are unthinkable without the acknowledged precedent of the latter. The example shows not only that the works of followers maintained the fame of this master, but that they reconfigured it over time and for new audiences.

Acknowledging the agency of so-called minor masters in response to the works of major artist allows us to reevaluate their work. From this standpoint, the “imitative” paintings by artists of divergent talents can be regarded as creative adaptations, variations, and reelaborations of the works of a given master for the needs of the market. A majority of imitative paintings probably traded on an unspecific “air” of the works of a given master. However, the example of the genre paintings of Núñez de Villavicencio demonstrates that imitation had particular creative value when the authoritative models remain discernible, but are transformed into something new.⁷² This was particularly true, of course, for prototypes which were on public view in sites such as churches, but which were inalienable possessions of such institutions. Murillo’s *Birth of the Virgin* in the chapel of the Immaculate Conception of Seville cathedral was so well known as to be intentionally recognizable in the adaptation of the subject by Cristobal López (1671-1730), the son of José López who was mentioned by Ceán Bermúdez as a disciple of Murillo.⁷³ López signed the work as his own creation and, while it draws on the invention of Murillo, its style is utterly alien to that of the source image. The *Vision of St. Anthony* by Alonso Miguel de Tovar (1678-1752), for example, invokes and paraphrases Murillo’s monumental altarpiece for Seville cathedral in an easel painting for a market of court collectors during the *lustro real* who avidly sought out the earlier master’s paintings.⁷⁴ It is also complicated by its anachronistic character, since it harks back to Francisco de Zurbarán’s treatment of analogous subjects in terms of reductive compositions with large-scale figures in the foreground.⁷⁵

The established idea of progress in the arts based on the originality of major masters who improved on those who went before does not appear to be in step with the realities of painting in Seville. Artistic tradition was valued here and was negotiated in a dynamic way by artists in response to each other’s works. Palomino notes that Murillo was guided by the early naturalistic style of Velázquez before he went to the court of Madrid, an affiliation which can be read as a form of “sevillismo” in itself. Murillo’s artistic career and the public commissions he left behind meant that his own authority in Sevillian artistic circles was paramount. Artists appear to have been happy to acknowledge this and to work within established local conventions set by his precedents. If we were to consider many of these artists in Seville less as “maestros

⁷² Fundamental studies of this idea include T. M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, 1982; J. A. Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions. Representation in the Visual Arts*, Cambridge (MA), 2002, pp. 126-41; E. Cropper, *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, London and New Haven, 2005, esp. chapter 5.

⁷³ Valdivieso, 1992, p. 237, fig. 192.

⁷⁴ For the attribution to Tovar, see Quiles and Cano 2006, p. 21. Angulo, 1981, II, p. 239, noted the attribution to Meneses Osorio, but suggested that it was by a collaborator of Simón Gutiérrez.

⁷⁵ See, for instance, Delenda 2010, cat. no. 42. See also Zurbarán’s visionary subjects with St. Francis; Delenda 2010, cat nos. 47, 283.

menores”, or passive “victims” of the “influence” of Murillo - as if so-called “Murillismo” were a contagion - and more as ambitious artists who chose to interpret a range of perceived and valued qualities of Murillo’s painting, then we might be closer to explaining the existence of this phenomenon.

APPENDIX. ILLUSTRATIONS



Fig. 1 - Francisco and Miguel Polanco, *St. Theresa Guided by the Angels*, 161 x 211 cm., Iglesia del Santo Ángel, Seville. Source: Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Zurbarán: *Una nueva mirada*, 2015, p. 155.



Fig. 2 - Bernabé de Ayala, *St. Roch*, 220 x 110 cm., Museo de Bellas Artes, Seville (Inv. DJ1443P). Source: Domus, Portal de Museos de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 3 - Master of Besançon, *Flight into Egypt*, 125 x 105 cm., Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon (Inv. 896.1.123). Source: webpage Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, as "Francisco de Zurbarán"



Fig. 4 - Unknown artist, *St. Francis in Meditation*, Oil on canvas, 161 x 104 cm, Private Collection. Source: Valencia, Museo de Bellas Artes, Zurbarán y su obrador. *Pinturas para el Nuevo Mundo*, 1998, p. 137.



Fig. 5 - Unknown artist, *The Virgin as a Child Sewing*, Oil on canvas, 68 x 55 cm., Private Collection. Source: Valencia, Museo de Bellas Artes, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, 1998, p. 169.



Fig. 6 - Unknown artist, *St. John the Baptist and the Lamb*, Oil on canvas, 96 x 78 cm., Pushkin Museum, Moscow (inv 1501). Source: L. Kagané, *Bartolomé Esteban Murillo. El maestro español del siglo XVII*, St. Petersburg: Aurora, 1995, p. 181.



Fig. 7 - Francisco de Meneses Osorio, *San José y el Niño Jesús*, Signed, 1684, 167 x 110 cm., Museo de Bellas Artes, Sevilla (Inv. CE0918P). Source: Domus, Portal de Museos de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 8 - Juan Simón Gutiérrez, *The Ecstasy of St. Dominic*, 1711, (dimensions unknown), Museo de Bellas Artes, Sevilla. Source: E. Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla: Guadalquivir, 1992, fig. 199.

REVISANDO TÓPICOS. EL SIGLO DE ORO DE LA PINTURA ESPAÑOLA Y LA PRÁCTICA DEL OFICIO EN LOS “CENTROS MENORES”

Paula Revenga Domínguez
(Universidad de Córdoba)

RESUMEN

En el ámbito de lo pictórico, el siglo XVII fue una época de grandes contrastes y sobre la que pesan algunos tópicos relativos a la clientela y producción de los pintores que han oscurecido realidades a las que es preciso atender para tener una visión más completa, más rica, y quizás menos “brillante”, del llamado Siglo de Oro de la pintura española. Esas otras realidades se hacen especialmente evidentes cuando se analiza el quehacer de los maestros del arte de la pintura en los centros menores. Así, tomando como ejemplo el caso de Toledo, al revisar las distintas facetas que abarcó la labor de los pintores y la gran variedad de obras que realizaron para satisfacer las necesidades de la clientela local, se pone de manifiesto cómo la existencia de una importante demanda privada de cuadros se convirtió en el soporte fundamental de la actividad de muchos artistas y dio lugar a una considerable producción de obras profanas. Los particulares se abastecieron de pinturas en las tiendas y obradores locales y, según queda reflejado en los inventarios de bienes de la época, no se limitaron a adquirir obras de carácter devocional, pues atesoraban en sus viviendas retratos, paisajes, bodegones, floreros, marinas y batallas, como parte importante de su ajuar doméstico, cuando no de auténticas colecciones. Este hecho constituye un indicio claro de si tradicionalmente se ha considerado que la producción pictórica de los maestros del siglo XVII fue sobre todo religiosa, es porque muchas de las obras que estaban en manos de particulares han desaparecido, y probablemente de haberse conservado éstas, tendríamos una visión muy distinta de la pintura de nuestro Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE: Pintura barroca. Siglo de Oro. Clientela. Géneros pictóricos. Pintura profana.

REASSESSING THE GOLDEN AGE OF SPANISH PAINTING THROUGH THE PICTURE TRADE IN THE ‘MINOR CENTERS’

ABSTRACT

Although, in the realm of painting the seventeenth century was an age of great contrasts, a number of commonplaces and stereotypes regarding painters’ production

and clientele have overshadowed other realities which need to be taken into account in order to gain a more complete, richer, and perhaps less “brilliant” vision of what is called the Golden Age of Spanish Painting. This becomes especially evident when one analyses the work of painters in the so-called minor centers of production. This essay examines the case of Toledo, and looks at different aspects of the work of the painters there, and the great variety of pictures they carried out in order to satisfy the needs of the local clientele. This shows how the existence of a strong private demand for paintings became the fundamental support for the activity of many artists and gave rise to the production of a considerable range of profane works. Private individuals acquired paintings from artists’ workshops and local shops, and, from what can be seen from inventories of people’s possessions, they did not limit themselves to acquiring devotional works. Their homes were full of portraits, landscapes, still-life paintings, flower pictures, seascapes, and battle scenes, all of which were regarded as important elements of household furniture, and sometimes even amounted to actual picture collections. This fact is a clear indicator that, if although it has been traditionally considered that the pictorial production of the Spanish masters of the seventeenth century was mainly religious, it is because many of the works of art that were actually in private ownership have disappeared; it is likely that if these had been conserved, we would have a very different vision of the history of painting in the Golden Age.

KEY WORDS: Baroque painting; golden Age; clientele; pictorial genres; profane painting.

REVISANDO TÓPICOS. EL SIGLO DE ORO DE LA PINTURA ESPAÑOLA Y LA PRÁCTICA DEL OFICIO EN LOS “CENTROS MENORES”

Como bien señalara Pérez Sánchez el mito de la pintura española del Siglo de Oro es una invención crecida románticamente que tiende a magnificar una realidad que, si se examina en profundidad, no resulta tan brillante¹. En el ámbito de lo pictórico el siglo XVII es una centuria de grandes contrastes en la que, junto a maestros como Ribera, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano o Murillo, hubo una multitud de pintores de toda laya entre los que figuran algunos artistas de indudable calidad cuya labor ha quedado ensombrecida por la genialidad de esos grandes maestros, pero también una abultada nómina de pintores modestos que a duras penas sobrevivían con la práctica de su oficio (**fig. 1**).

Además, al tratar sobre la pintura de esa época a menudo se repiten ciertos tópicos, como el señalar que en España “los pintores trabajaban por encargo y normalmente para la iglesia”² o que el 90% de su producción fue religiosa³, que han opacado realidades diferentes, y que es preciso revisar y matizar para tener una visión más certera, más rica y menos monolítica de un Siglo de Oro de la pintura que resulta más complejo y heterogéneo de lo que la historiografía tradicional pone de relieve.

Tales circunstancias se evidencian cuando se analizan con detenimiento los diferentes focos pictóricos y escuelas locales. En el siglo XVII los centros artísticos más activos y significativos fueron Madrid, sede de la Corte, Sevilla y Valencia. Fuera de esos centros “la producción pictórica asume un carácter menor y provinciano” que, de uno u otro modo, gravitará hacia los tres focos principales⁴. Sin embargo, en todas las ciudades españolas proliferaron en un número casi inimaginable los maestros del arte de la pintura, cuya producción y quehacer artístico lógicamente respondió a la demanda y necesidades de la clientela local.

Un buen ejemplo de todo ello puede ser el caso de Toledo, que durante el siglo XVI había sido un foco de creación muy importante, pero que en el siglo XVII vio eclipsado su prestigio artístico con el asiento de la Corte en Madrid. Y aunque en las primeras décadas de esta centuria la Ciudad Imperial todavía vivió un momento de florecimiento pictórico, rebasado ese período, la ausencia de maestros notables y el fuerte influjo de la escuela madrileña -de donde llegarían artistas y modelos-, unidos a la decadencia y despoblación de la ciudad, produjeron su estancamiento y pérdida de significación como centro creador.

¹ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro,” en *El siglo de Oro de la pintura española* (Madrid: Mondadori, 1991), 14.

² *Ibidem*, 29.

³ *Ibidem*, 34.

⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750* (Madrid: Cátedra, 1992), 13.

Así, en la segunda mitad del siglo XVII Toledo era una ciudad que vivía una profunda crisis⁵ y que en el contexto de la pintura española había quedado relegada a ser uno de tantos “centros menores”. Pero, pese a ello, consta documentalmente que en ese período estaban allí establecidos más de medio centenar de pintores entre los que figuran maestros como Antonio Rubio, Miguel Vicente, Hipólito de Torres, Manuel de Noriega, José de Mora, Diego Rodríguez Romano, Nicolás de Latras, Pedro García Valdés, Simón Vicente, los hermanos Juan y Gregorio García Merchán, José Rodríguez, Blas Muñoz, Pedro de Olivares, José Jiménez Ángel y un largo etcétera que no vamos a detenernos a enumerar, ya que aparecen recogidos en el estudio que dedicamos hace años a la pintura toledana de esa época⁶.

La actividad que desarrollaron estos artífices fue muy variada, pues –al igual que sucediera con los de otros focos pictóricos- atendieron tanto a la ejecución de pinturas en sentido estricto, como a la realización de una gran diversidad de labores pictóricas secundarias, además de actuar a menudo como tasadores de obras de arte, diversificándose de este modo sus posibilidades de trabajo y, por ende, las fuentes de ingresos derivadas de la práctica de su oficio.

Así consta que con relativa frecuencia los pintores aderezaron o restauraron obras deterioradas a cambio de retribuciones generalmente modestas. También efectuaron tareas ornamentales de tono menor como pintar cartelas, jaspear o dar color a una gran variedad de objetos de uso diverso y piezas del ajuar litúrgico, percibiendo por ello cantidades a veces ínfimas. Además, atendieron a diferentes encargos de dorado, encarnado y estofa, si bien de forma más circunstancial, dado que esos trabajos correspondían a una especialidad artística diferente contemplada en las ordenanzas de Toledo y en la ciudad existía un buen número de maestros doradores y estofadores a los que recurrir⁷.

Otra labor que desempeñaron buena parte de los pintores fue la de tasador, ocupándose de valorar las pinturas de colecciones particulares cuando eran inventariadas o, en menor medida, de estimar las obras realizadas por otros artistas y a las que había que poner precio mediante tasación final al ser concluidas. El hecho de ejercer tal cometido suponía, como apunta Martín González, una demostración y reconocimiento de su capacitación como expertos en la materia para establecer una correspondencia en metálico del

⁵ Sobre esta cuestión, véase, Fernando Martínez Gil, *Toledo y la crisis de Castilla, 1677-1686* (Toledo: Ayuntamiento, 1987) y Juan Sánchez Sánchez, "Toledo en el siglo XVII, una ciudad en crisis: influjo y persistencia de la crisis en la historia de la ciudad," en *Toledo ¿Ciudad viva? ¿Ciudad muerta?* (Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 1988), 325-347.

⁶ Paula Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001).

⁷ Para más información sobre este particular, véase el apartado dedicado a las “labores pictóricas secundarias” que efectuaron los artífices toledanos en: Paula Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco* (Toledo: Consejería de Educación y Cultura. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002), 175-179.

valor de la obra de arte⁸, al tiempo que constituiría una fuente de ingresos complementaria más o menos regular -según los casos- para los artífices⁹.

Respecto a la actividad propiamente pictórica que desarrollaron los maestros toledanos, hemos de señalar que cultivaron muy diversos géneros y técnicas, pues realizaron pintura mural -al fresco y, más frecuentemente, al temple- y sobre lienzo, tabla o cobre, acometiendo la hechura no sólo de obras religiosas de diversa magnitud y de cuadros devocionales, sino también de gran variedad de pinturas de asunto profano, a fin de satisfacer las exigencias de una variopinta clientela, tanto eclesiástica como laica. Martín González pone de relieve cómo en la época la clientela constituía el soporte fundamental de la vida de los artistas¹⁰, de manera que el tono y características de su producción dependía en buena medida de la demanda existente por parte de instituciones o particulares en el medio en que desarrollaba su actividad, esto es, de cómo y quiénes fueran los clientes que encargaban o adquirían obras, a cuyas necesidades, gustos e incluso intenciones ideológicas habría de ceñirse su labor creadora.

En Toledo uno de los soportes fundamentales del quehacer de los pintores fue la clientela eclesiástica. Esta circunstancia era común a los artistas del siglo XVII en toda España, pero quizás podría haber resultado más patente para los toledanos, ya que Toledo había perdido en esta época su relieve como centro político y económico pero no su significación religiosa. Era la sede de la Catedral Primada, la más rica e influyente de las diócesis de España, y lugar de asentamiento de un elevado número de órdenes regulares que habían fundado allí sus monasterios y conventos. Por ello, el clero y las instituciones religiosas se convirtieron en importantes motores de la actividad artística y promovieron variadas empresas pictóricas en las que trabajaron los artífices locales.

Patronazgo muy destacado fue el que ejerció la Catedral, cuyo ímpetu promocional de obras artísticas sobresale de entre las restantes instituciones religiosas toledanas, tanto por la regularidad de sus encargos, como por la calidad e importancia de algunos de los trabajos que en ella se efectuaron. Su envergadura hacía necesaria una tarea de conservación del edificio y de sus ornamentos, de manera que tenía dotado un puesto fijo de pintor y a lo largo del período menudean las noticias relativas a cometidos pictóricos destinados a renovar y mejorar capillas, retablos, ornamentos y ajuar litúrgico del templo. Además, el Cabildo catedralicio promovió en este tiempo importantes realizaciones como las decoraciones del Ocho, camarín de la Virgen, vestuario de canónigos y sacristía, la hechura de un monumento nuevo de Semana Santa, o la erección del arco y aparato para la Puerta del Perdón con motivo de la canonización del rey San Fernando. Sin embargo, no fue el mejor

⁸ Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1984), 196.

⁹ La frecuencia con la que los pintores efectuaron tasaciones fue desigual, pues sabemos que Jiménez Ángel realizó al menos 36 tasaciones y José de Mora en torno 30, mientras que otros artífices como Bartolomé de Castañeda, Manuel Castellano o Bartolomé de Medina apenas fueron requeridos en una o dos ocasiones para ocuparse de tal cometido. Sobre esta cuestión, véase Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 197-204.

¹⁰ Martín González, *El artista en la sociedad española*, 109.

de los clientes para los maestros locales, pues las empresas de envergadura se confiarían sistemáticamente a pintores de la Corte -tales como Rizi, Carreño, Donoso, Claudio Coello o Lucas Jordán- con los que los toledanos no podían competir en calidad y fuerza creadora, quedando éstos siempre relegados a efectuar las obras y tareas de menor importancia, aún a pesar de que dos ellos, Antonio Rubio y José Jiménez Ángel, llegarían a ocupar el puesto de “pintor de la Catedral”¹¹.

Por ese motivo, va a ser la demanda de obras por parte de parroquias, conventos y capillas de fundación privada, tanto de la ciudad de Toledo como de su ámbito de irradiación artística, la que proporcione un mayor volumen de encargos a los pintores locales. También las cofradías, agrupaciones de laicos con finalidad piadosa, ejercieron funciones de patronazgo artístico y emplearon a maestros de la pintura en diversas tareas.

La gran variedad de trabajos pictóricos que estos artífices efectuaron para esas instituciones puede ilustrarse con numerosos ejemplos¹². Singulares y muy frecuentes fueron los encargos de lienzos para tramoyas de Semana Santa, que solían estar formadas por pinturas relativas a la Pasión y otras de carácter simbólico y alegórico. Así, sabemos que en 1666 Simón Salcedo trabajó en el monumento de la parroquia de San Román¹³. Simón Vicente y Nicolás de Latras hicieron en 1670 el monumento del convento de San Juan de la Penitencia¹⁴. A su vez, Latras se obligó a realizar el de la iglesia de San Nicolás para el día de Jueves Santo del año 1683¹⁵. En 1689 pintaron el monumento de perspectiva de la parroquia de San Ginés los hermanos Juan y Gregorio García, quienes además se ocuparon de la hechura del de la iglesia de los Santos Justo y Pastor en 1699, y del de la parroquia de San Marcos en 1705¹⁶. Por su parte, Simón Vicente pintó en 1690 el monumento de Semana Santa de la parroquia de San Martín¹⁷, y José Rodríguez se encargó de pintar el de la parroquia de Santa Leocadia en 1695¹⁸.

También se les encomendó la hechura de pinturas para retablos y cuadros de altar. Así cabe citar, a modo de ejemplo, el caso de Simón Vicente que en 1675 pintó cuatro lienzos para el retablo del presbiterio de la iglesia de San Juan Bautista de Los Yébenes¹⁹. El de Vicente y José García, que en 1684 concertaron con el párroco de San Juan Bautista la factura de ocho cuadros que adornarían retablo mayor de ese templo²⁰. El de Gregorio García, quien se ocupó de realizar la pintura de *La Magdalena en gloria* para el altar mayor de la

¹¹ Para más información véase Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 262-280.

¹² Idem ut supra, 281-301.

¹³ Rafael Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias* (Toledo: Imprenta Provincial, 1920), 260.

¹⁴ A.H.P.T., prot. 297, fol. 272 r.-v.

¹⁵ Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices*, 154.

¹⁶ *Ibidem*, 103.

¹⁷ Rafael Ramírez de Arellano. *Las parroquias de Toledo* (Toledo, 1921), 207.

¹⁸ A.D.T., leg. IV/807, fol. 74r.

¹⁹ Ramón Sánchez González. *Historia de los Yébenes* (Los Yébenes: Ayuntamiento, 1994), 252.

²⁰ Ramírez de Arellano. *Catálogo de Artífices*, 103 y 325.

parroquial del lugar de Chueca²¹. Y el de José Jiménez Ángel, que fue autor de varias obras para la parroquia de San Cipriano, pintando entre 1705 y 1709 el *Buen Pastor* de la puerta del tabernáculo del altar mayor, y los lienzos de *La huida a Egipto*, *El abrazo en la puerta dorada*, *La Soledad* y *Jesús con la cruz a cuestas* para distintos retablos de esa iglesia²². Por su parte, José de Mora se encargó en 1705 de hacer dos frontales para el altar de la parroquia de San Román²³.

Abundaron, asimismo, las comisiones de pintura mural, ocupándose los pintores de la decoración de bóvedas, capillas, camarines y otras dependencias de ermitas, templos y monasterios. Sabemos, por ejemplo, que Diego Rodríguez Romano y Simón Vicente pintaron en 1663 el camarín y la escalera de la capilla de Nuestra Señora del Buen Suceso de la iglesia de la Magdalena²⁴. En 1668 Nicolás de Latras y Simón Vicente se encargaron de la decoración pictórica de la capilla de la Virgen de la Esperanza de la parroquial mozárabe de San Lucas²⁵. Ese mismo año se encomendó a ambos artífices pintar la capilla del Santo Cristo de la ermita del Pradillo²⁶. A su vez, Simón Vicente pintó el coro bajo de San Juan de los Reyes²⁷, la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Cipriano y el camarín de la ermita de la Virgen de los Remedios de Cuerva²⁸. José Jiménez Ángel decoró en 1691 las pechinas de la cúpula de la iglesia de la Vida Pobre²⁹, en 1693 realizó una pintura mural con la representación de la Virgen y San Juan en el coro del convento de Santo Domingo el Antiguo³⁰, y años más tarde, en 1706, pintó al fresco el camarín de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de la villa de Sonseca, donde plasmó varios pasajes de la vida de la Virgen³¹.

Además, se requirió a estos artífices para acometer otras obras pictóricas de diferente magnitud en iglesias, conventos y otras instituciones eclesiásticas. Así, por ejemplo, en 1652 se encomendó a Miguel Vicente realizar tres pinturas con los asuntos de *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista* y *la Asunción* para la bóveda del coro del convento de las Benitas, además de otros dos lienzos de *la Ascensión* y *Crucifixión* para los lunetos del testero de esta estancia³². Para ese mismo convento, y a petición de la comunidad, José Rodríguez hizo un retrato del difunto don Andrés Pasano de Haro, benefactor de las monjas³³. Por su parte, Simón Vicente en 1673 realizó cuatro pinturas para los nichos de la capilla mayor de la iglesia de Santo Tomé³⁴ y años después, en 1691, se ocupó de pintar un lienzo de grandes

²¹Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), VI, 67.

²² Ramírez de Arellano. *Catálogo de Artífices*, 150.

²³ *Ibíd.*, 204.

²⁴ Ramírez de Arellano, *Las parroquias*, 186.

²⁵ *Ibíd.*, 174.

²⁶ A.H.P.T., prot. 3.718, fols. 762-765.

²⁷ A.H.P.T., prot. 3.561, fols. 496-497.

²⁸ Juan Nicolau Castro, "Miscelánea sobre pintura toledana", BSAA 55 (1989): 431-438, 434.

²⁹ Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices*, 149.

³⁰ Balbina Martínez Caviro. *Los conventos de Toledo* (Madrid: El Viso, 1990), 49.

³¹ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, VI, 8.

³² Balbina Martínez Caviro, *Los conventos*, 329.

³³ *Ibíd.*, 330.

³⁴ Ramírez de Arellano, *Catálogo de Artífices*, 324.

dimensiones de *La última cena* para el refectorio del convento de San Pedro Mártir³⁵. Mientras que José Jiménez Ángel se ocupó de la hechura de cuatro lienzos para el claustro bajo del Colegio de Doncellas Nobles³⁶.

En cuanto al patronazgo civil, fue menos importante que el eclesiástico y estuvo encabezado por el Ayuntamiento, que fundamentalmente atendió a la realización de obras efímeras con motivo de la celebración de acontecimientos públicos, prestando especial atención a la organización de los eventos relacionados con la monarquía. Así, dejando aparte de las pinturas encargadas a José Jiménez Ángel para la bóveda de la sala capitular (**fig. 2**) cuando se acometió la remodelación la casa consistorial a finales de la centuria³⁷, el concejo sobre todo impulsó la fábrica de catafalcos funerarios para las exequias reales, y la erección de arcos y otras tramoyas provisionales para el recibimiento de los soberanos en Toledo³⁸.

Esas celebraciones dieron trabajo periódicamente a los artífices locales, pues era necesaria la intervención de pintores, además de arquitectos, ensambladores, escultores, doradores y personas de otras especialidades artísticas, para erigir los aparatos efímeros y engalanar la ciudad. Y si bien en algún caso la ejecución de este tipo de obras recayó en maestros madrileños, normalmente fueron los maestros toledanos quienes se ocuparon de su hechura. Así sabemos que la realización del catafalco para las honras fúnebres del rey Felipe IV se encomendó en 10 de noviembre de 1665 a los pintores Nicolás de Latras y Diego Rodríguez Romano y al arquitecto Juan Muñoz de Villegas³⁹. Asimismo, en la relación de los gastos originados por la fiesta de canonización del rey don Fernando aparece una partida de 170 reales que se abonaron a un innominado pintor "por pintar escudos y lienzos"⁴⁰, y entre las cantidades pagadas con motivo del recibimiento de la reina doña Mariana de Austria en 1677 se señalan varias cantidades destinadas al artífice que pintó las banderas y escudos de armas⁴¹. Además, consta que Jiménez Ángel diseñó en 1698 dos arcos de triunfo que se erigieron con motivo de la entrada en la ciudad de los monarcas, ocupándose además de su hechura junto con los hermanos García Merchán, José Rodríguez y Pedro de Olivares⁴².

Existió también en Toledo una nutrida clientela privada formada por gentes de variada condición social, que encargaron o adquirieron obras de diversa envergadura, género y técnica. Así, los comitentes particulares promovieron en ocasiones la hechura de pinturas destinadas a ornar recintos

³⁵ Paula Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692) y la pintura toledana de su tiempo* (Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 1997), 95-96.

³⁶ Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 128-130.

³⁷ Paula Revenga Domínguez, "El ciclo de Virtudes de la sala capitular del Ayuntamiento: significado y fuentes emblemáticas," *Archivo Secreto*, 2 (2004): 148-159.

³⁸ Para más información, véase, Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 314-352.

³⁹ Paula Revenga Domínguez, "Pyra Philipica", *El Túmulo erigido en la Ciudad Imperial para las exequias de Felipe IV*, Cuadernos de Arte e Iconografía, 19 (2001): 165-182.

⁴⁰ .M.T.,Caja s.n. "Festejos, canonizaciones y beatificaciones", leg. "Quaderno de las fiestas que hizo Toledo por la declaración del culto del señor Rey don Fernando el Santo", s.f.

⁴¹ A.M.T., Caja s.n. "Reyes. Venida a Toledo", leg. "Autos que la ciudad executó en razón de la venida a Toledo de la Reyna Madre", s.f.

⁴² Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 137-138.

religiosos, bien porque fueran de su propiedad o estuvieran bajo su tutela, bien por motivos devocionales. Pero más habitual sería el que los particulares demandasen pinturas para colocarlas en las estancias de sus viviendas a fin de satisfacer devociones domésticas o necesidades decorativas y de prestigio, constituyendo esta clientela anónima un importante soporte de la actividad de muchos artífices locales.

Es precisamente en este tipo de demanda de obras pictóricas que atendía a necesidades privadas en la que -por su relevancia en el quehacer cotidiano de los pintores- vamos a detenernos, pues hemos podido constatar que fue mucho más significativa de lo que a priori podría suponerse, sobre todo en una ciudad como el Toledo de la época, cuyas características le han valido de apelativo de “ciudad-convento”⁴³.

Sin embargo, consideramos que, antes de avanzar, no está de más hacer unas consideraciones previas. Por un lado, es un hecho que muchas de las obras que estaban en manos de particulares se han perdido con el tiempo al pasar de generación en generación, por lo cual no queda testimonio físico de su existencia. Por otro, debido a las peculiaridades que caracterizaban este tipo de demanda privada de cuadros, apenas hay testimonios documentales directos sobre ella y, en consecuencia, en la mayoría de los casos hemos de recurrir a noticias indirectas que arrojen luz sobre el particular. Esto es, para abastecerse de pinturas los particulares acudirían a los obradores o a las tiendas de los pintores, bien para comprar directamente los cuadros que allí se exponían al público, bien para concertar la hechura de alguna obra concreta. En el primero de los casos estamos ante una compraventa (*do ut des*), que no requería más acción que la de adquirir la pintura elegida, mientras que en el segundo caso, al tratarse de encargos (*do ut facias*) de obras de poca envergadura, no fue práctica habitual que su hechura se concertase mediante escritura protocolizada, sino que imperó la modalidad de encargo mediante acuerdo verbal entre pintor y cliente⁴⁴. Es por ello que, a falta de ajustes instrumentalizados, en ocasiones serán los testamentos de los propios pintores los que aporten algunos datos sobre su clientela, pues a veces aluden en las cláusulas testamentarias a las deudas que ciertas gentes tenían contraídas con ellos por compra de cuadros, pero, sobre todo, van a ser las cartas dotalas y los inventarios de bienes los que proporcionen una mayor y más rica información sobre las obras que estaban en manos de particulares, permitiendo extraer algunas conclusiones.

Sea como fuere, lo cierto es que la posesión de pinturas, con la consiguiente demanda, fue algo habitual entre los toledanos, coincidiendo en ello con la generalización de esta tendencia en la España de la época. Además, sabemos que existió un pujante comercio de pinturas en la ciudad que se concentraba principalmente en la zona del Alcaná, donde estaban establecidos

⁴³ Vid. Fernando Marías Franco, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983), 123-127.

⁴⁴ Paula Revenga Domínguez, “La contratación de obras pictóricas en Toledo, 1650-1725,” Cuadernos de Arte e Iconografía 16 (1999): 361-370.

buena parte de los pintores de tienda locales, así como en algunas otras calles próximas a la Catedral, zona mercantil por excelencia de Toledo⁴⁵.

Tanto fue así, que para algunos artífices la hechura de pintura de caballete destinada a satisfacer ese tipo de demanda privada constituyó la tarea fundamental de su quehacer artístico. Tal sucedería con Blas Muñoz⁴⁶ de cuya mano se conocen una serie de lienzos de pequeñas o medianas dimensiones como son el *Retrato de un médico del Hospital Tavera* de la colección Páramo de Oropesa, cuatro *Floreros* conservados en colecciones particulares (**fig. 3**), un *Bodegón con libros, jarra de metal y escudo heráldico* de propiedad particular (**fig.4**), una *Adoración de los Magos* también de propiedad particular, el *San Francisco* del Museo del Greco, el *San Francisco en oración* del Museo del Prado, y un *San José con el Niño* dentro de una guirnalda de flores que se conserva en el convento de Santo Domingo el Real de Toledo.

También Hipólito de Torres centró su labor en ese tipo de producción⁴⁷. Así, aparte de algunas escasas pinturas que han llegado hasta nuestros días como la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* de la Catedral, la *Inmaculada Concepción* del toledano convento de las Benitas o el *San Andrés* de colección particular, se sabe que, entre otras obras, realizó un *San Antonio* para un tal don Antonio de la Fuente, un retrato que poseyó el canónigo don Juan Antonio Urraca, así como gran cantidad de "países"⁴⁸, seis floreros, tres bodegones de frutas y varias "cabezas" que tras su defunción permanecieron en poder de su viuda. Pero, sobre todo, son los abundantes lienzos imprimados y los numerosos borroneos y bosquejos que a su muerte quedaron en su obrador⁴⁹ los que nos dan una clara idea de su actividad cotidiana, pues entre éstos se mencionaban los bosquejos de un Cristo crucificado, un Descendimiento, una Nuestra Señora de Gracia, un San Diego de Alcalá, un Santo Tomás de Villanueva, un San Ildefonso, dos retratos sin especificar de quién, un retrato de la reina, una Virgen de medio cuerpo sobre tabla y "dos borroneos sobre cobre" cuyo asunto no se concreta, incluyéndose además en la relación de sus bienes una pintura de *San Juan* y otra del *Baño de Diana*.

Asimismo, se dedicarían primordialmente a la hechura de pintura de caballete pintores como Juan de Contreras de quien conocemos un ajuste instrumentalizado para pintar una imagen de la *Virgen del Sagrario en el trono*⁵⁰; Bartolomé de Medina al que se menciona como autor de una tabla de la *Última cena* en el inventario de bienes de doña María Gálvez de Sarabia⁵¹;

⁴⁵ Véase el análisis sobre la ubicación de los pintores en la ciudad a partir de los contratos de arrendamiento de tiendas, casas-tienda y otros inmuebles, que se recoge en: Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad*, 106-117.

⁴⁶ Para el catálogo de obras de este pintor, véase, Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 205-209.

⁴⁷ Idem ut supra, 272-279.

⁴⁸ Por declaración del propio artífice al dictar sus últimas voluntades, sabemos que había pintado "unos países", cuyo número no especificaba, para don Francisco Alzamora. Además, entre los bienes que dejó a su esposa al morir se llegan a contabilizar hasta 25 países de pequeño formato.

⁴⁹ A.H.P.T., prot. 3.707, s.f.

⁵⁰ A.H.P.T., prot. 3.703, fol. 16.

⁵¹ A.H.P.T., prot. 400, fols. 122-124.

Manuel de Noriega en cuyo testamento aludía a una serie de lienzos que había vendido y debían cobrarse y a otros que se le encargaron y dejaba bosquejados⁵², o Bartolomé de Escobedo quien al dictar sus últimas voluntades dejaba dispuesto que se entregasen algunos cuadros de su mano a gentes de su entorno⁵³.

Por otra parte, es de suponer el quehacer de pintores de tienda establecidos en el Alcaná y sus inmediaciones, como Pedro de Mayorga, Andrés de Navarrete, Francisco Blasco Millán, Andrés Muñoz de Aguilar, José de Mora, Sebastián Doblado o Alfonso García de Segura⁵⁴, se ceñiría casi exclusivamente a la ejecución de cuadros realizados más o menos en serie y sin grandes pretensiones de estilo, pues las escasas noticias que tenemos acerca de su actividad dejan entrever que estos artífices serían en realidad modestos artesanos de la imagen cuya producción, de dudoso valor artístico, iría destinada al sector más popular de la población.

Hubo, además, maestros como Simón Vicente o José Jiménez Ángel que realizaron abundantes pinturas de caballete, aunque compaginando esta actividad con su dedicación a otras empresas pictóricas, pues a pesar de ser dos de los pintores más significativos de la ciudad y de que contaron con el favor de las instituciones locales, no se limitarían a hacer obras por encargo, sino que también acometerían la producción de cuadros para ofrecerlos en su obrador a su clientela particular, algo también ocurriría con otros pintores menos prolíficos como Miguel Vicente, Diego Rodríguez Romano, Nicolás de Latras, Gregorio García Merchán o Pedro García Valdés.

Así, consta que Simón Vicente produjo abundantes lienzos⁵⁵, tanto autógrafos como de taller y, aparte de los hoy desaparecidos de los que tenemos noticia a través de las fuentes documentales o bibliográficas, entre las obras de su mano conservadas cabe mencionar el *San Lorenzo* del Museo de Santa Cruz, la *Santa Leocadia en gloria* de la parroquia de Santa Leocadia, las pinturas de *Santo Tomás de Aquino* y *Santa Gertrudis* de la Catedral, la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso* del toledano convento de San José, el *San Pedro* y el *San Pablo* de la iglesia de Santo Tomás o el *Santo Tomás de Aquino* del convento de Jesús y María, siendo destacable su especialización en el pasaje de la Huida a Egipto⁵⁶ y en la hechura de imágenes de la Virgen del Sagrario⁵⁷ (**fig. 5**), de los que nos han llegado varios ejemplares. Más como

⁵². A.H.P.T., prot. 3.380, fol. 204.

⁵³. A.H.P.T., prot. 3.355, fols. 741-742.

⁵⁴ Sobre estos pintores véase el apartado "otros artífices de la pintura" en Paula Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 361 y ss.

⁵⁵. Véase el catálogo de obras del pintor en Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692)*, 79-104.

⁵⁶. Pinturas autógrafas de Simón Vicente representando este asunto se conocen al menos cinco, a saber, el lienzo que se conserva en el Colegio de Doncellas Nobles, el de la parroquia toledana de Santa Leocadia, el de la iglesia de Santo Tomás Canturiense de Alcabón, el de la iglesia de la parroquia de Camarena y otro de colección particular.

⁵⁷. Además de los lienzos de la Virgen del Sagrario de su mano documentados y hoy desaparecidos, entre los que se conservan firmados cabe mencionar el de la ermita de Nuestra Señora del Mirón de Soria y dos de colecciones particulares. Asimismo, están atribuidos a Simón Vicente los lienzos con este asunto de la ermita de la Virgen de la Aurora de Alcabón, de la iglesia parroquia de Cuerva, y de los conventos toledanos de San Clemente, San Antonio de

sucediera con Hipólito de Torres, en el caso de Vicente la mejor prueba de que su producción de obras de caballete hubo de ser prolífica son los numerosos bastidores, lienzos y tablas con imprimación, bosquejos, borroneos y pinturas diversas que nuestro artífice dejó al morir⁵⁸, inventariándose entre los bienes que había en su obrador cinco lienzos imprimados de media vara, otros dos de una vara, dos más de aproximadamente tres varas de alto, tres tablas con imprimación de tres cuartas de alto, otra "pintura imprimada" de dos varas, un lienzo con una preparación imitando damasco, al menos ocho bastidores de diferentes tamaños, varios borroneos de "pinturas pequeñas", así como los bosquejos de una sobrepuerta, de dos pinturas de alamedas, de una Huida a Egipto, de tres imágenes de Nuestra Señora, de una Virgen de la Concepción, de un san José, de un auto de fe y de un san Fernando, enumerándose además más de medio centenar de pinturas suyas de muy diversos géneros.

También Jiménez Ángel realizaría una considerable cantidad de pinturas sueltas⁵⁹, pudiéndose mencionar entre las documentadas y hoy desaparecidas un lienzo de *San Pedro* y otro de *San Antonio* a los que aludía su esposa al hacer testamento, una pintura de la *Virgen del Sagrario* que el pintor dejó al morir a su amigo Diego Tomé, dos cuadros pequeños de *Cristo con la cruz a cuestas* y de la *Soledad*, un *San Antonio Abad* o una lámina de la *Virgen del Sagrario* que se envió a Puebla de los Ángeles por petición de un indiano, mientras que entre las conservadas figuran el *Apostolado* del Museo de Santa Cruz, el *Retrato del Cardenal Valero y Losa* de la Sala Capitular de la Catedral (**fig. 6**) y otro dos retratos de este prelado conservados en el toledano convento de San José y en la parroquial del pueblo conquense de Villanueva de la Jara, respectivamente.

Menos extensa sería la producción de cuadros de Miguel Vicente⁶⁰, de quien solamente conocemos dos lienzos autógrafos conservados en la parroquial mozárabe de San Lucas, una Santa Rosa de Lima en el Monasterio de San Clemente (**fig. 7**), así como un *San Antonio de Padua* y un *Bodegón con castañas* (**fig. 8**) de colecciones particulares, habiéndose perdido las pinturas de su mano que Ponz vio en el desaparecido convento de Santa Catalina de Toledo y una tabla de *San Francisco* de cuya existencia tenemos constancia a través de un inventario fechado en 1678 en el que se incluía esta pintura entre las pertenencias de doña María Gálvez Saravia. En ese mismo inventario se mencionaba un cuadro del *Cristo de la Luz* original de Diego Rodríguez Romano, pintor del que contamos con escasas referencias sobre su producción de obras de caballete⁶¹, pues sólo está documentada la hechura de un lienzo de la *Circuncisión* para la iglesia de la Magdalena, aunque a través de la relación de los bienes que el artífice dejó cuando falleció se puede adivinar una actividad más fecunda en este terreno, ya que se mencionaban una serie

Padua y Santo Domingo el Antiguo. Véase, Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 491-492.

⁵⁸ El inventario y tasación de los bienes que quedaron en el obrador de Simón Vicente, se recoge transcrito íntegramente en Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692)*, 117-121.

⁵⁹ Véase el catálogo de obras de este pintor en Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 115-138.

⁶⁰ *Idem ut supra*, 291-297.

⁶¹ *Ibidem*, 254-259.

de pinturas como una imagen de la Soledad, seis países pequeños, un país de una vara y otro de vara y media, una Magdalena de una vara, un cuadro de la Huida a Egipto, un San Francisco pequeño, un San Jerónimo pequeño, dos floreros pequeños, "una imagen con marco dorado" y una tabla con rótulo de la Concepción⁶². De Pedro García Valdés existen dos cuadros en la iglesia del convento de Carmelitas Descalzos de Toledo y sabemos que a su muerte, tras una larga enfermedad que le impidió trabajar, dejaba entre sus escasos bienes los bosquejos de una Nuestra Señora de la Concepción, de una Santa Bárbara, de una Virgen del Sagrario y de una Santa Teresa de Jesús⁶³. En cuanto a Nicolás de Latras⁶⁴, pese a que no se conoce ningún lienzo autógrafo suyo, tenemos noticia documental de que pintó unos países para el mercader Francisco del Álamo⁶⁵, y de que era autor de una pintura de la *Santa Cruz* que poseía el regidor don Juan Antonio Ortiz de Zárate⁶⁶.

Como se puede inferir de lo hasta ahora expuesto, la producción de lienzos devocionales por parte de los pintores toledanos hubo de ser, lógicamente, extensa y nada tiene de sorprendente que se repitan las alusiones a cuadros de santos, santas, Cristos, imágenes de la Virgen, asuntos marianos, evangélicos y otros temas religiosos diversos. Pero, además, a través de las obras arriba mencionadas, queda reflejada la frecuente dedicación de los maestros locales a los géneros profanos, cultivando sobre todo el retrato, la pintura de paisajes, bodegones y floreros, y en menor medida otros géneros como la pintura de batallas y montería.

Así, aunque sólo en los casos de Blas Muñoz y Jiménez Ángel se conservan sus lienzos de *Retrato de un médico del Hospital Tavera* y varios retratos del Cardenal Valero y Losa, respectivamente, tenemos noticias precisas de que también pintaron retratos Hipólito de Torres y José Rodríguez, y la sospecha de que fue un género que cultivaron otros muchos de los pintores de la época, entre ellos, Simón Vicente en cuyo inventario de bienes se consignaba "una pintura de nuestro rey don Carlos segundo", otra de "la reina, nuestra señora", un lienzo de "una dueña, sin marco", "una pintura grande de una dama, sin marco" y "dos cabezas de dos niños".

En cuanto al paisaje, no queda ninguna pintura conocida de tal género firmada por los artífices toledanos, pero sabemos que hubo artistas que lo cultivaron, figurando entre ellos Hipólito de Torres quien en su testamento declaraba haber pintado "unos países" para un particular y dejaba un total de veinticinco más en manos de su viuda, Bartolomé de Escobedo que al dictar sus últimas voluntades señalaba que se entregase un país suyo a Agustín de Paredes, Diego Rodríguez en cuyo obrador quedaron a su muerte al menos ocho países, Nicolás de Latras de quien ya hemos apuntado que pintó unos países para un mercader toledano, o Simón Vicente quien al fallecer dejaba en

⁶². Vid. A.H.P.T., prot. 3.705, s.f.

⁶³ Paula Revenga Domínguez, *Pintura y pintores toledanos*, 81-86.

⁶⁴ *Ibíd.*, 161-168.

⁶⁵. Según declaración del propio artífice en su testamento. A.H.P.T., prot. 324, esc.: Diego Fernández Ramila, fol. 379.

⁶⁶. Así queda recogido en el inventario y tasación de los bienes de Ortiz de Zárate realizado el 2 de abril de 1686 con motivo del segundo matrimonio del propietario. A.H.P.T., prot. 194, fol. 411r.

su taller "quattro pinturas de países de arvoledas de dos varas de largo", "dos pinturas de arvoledas pequeñas sin marco", "dos pinturas de alameda en bosquejo" y "un lienzo grande de alameda". Lo que ignoramos es si en todos los casos citados los paisajes eran estrictamente tratados como tales, siendo por tanto cuadros de asunto profano, o si algunos de ellos eran en realidad obras de temática religiosa en las que se concedía especial importancia al escenario paisajístico como años antes hicieran Orrente o, en menor medida, Maíno. Pero lo cierto es que, pese a lo poco explícito de la mayoría de las alusiones recogidas en los documentos, en Toledo se cultivaría el paisaje como género independiente y así queda confirmado cuando las referencias de tales obras son algo más detalladas, como sucede con los cuadros de arvoledas o los de alamedas de Simón Vicente.

Por otro lado, la pintura de flores y ramilletes se encuentra representada por los cuatro floreros de Blas Muñoz, únicos ejemplares conocidos que han llegado hasta nuestros días, más también hubieron de cultivarla Rodríguez Romano y Simón Vicente en cuyos respectivos obradores se inventariaron "dos floreros" y "un florero de tres quartas de alto sin marco". Mientras que de la pintura de bodegones sabemos que fue cultivada, al menos, por Blas Muñoz y Miguel Vicente de cuya mano se conservan dos obras en colecciones particulares, así como por Simón Vicente, pues se mencionan entre sus bienes dos lienzos con unos pájaros y "un frutero de tres quartas de alto", y en sus pinturas encontramos a veces fragmentos de naturalezas muertas que denotan indudables dotes como bodegonista.

En cuanto a la pintura de historia, es prácticamente desconocida, pues en sentido estricto ni siquiera puede considerarse ejemplo de ella "la pintura en bosquejo del auto de fe" que hiciera Simón Vicente. Pero, en contraposición, nos consta que Vicente pintó batallas, alcanzando cierto éxito con este tipo de composiciones⁶⁷, y no es improbable que otros maestros locales pudieran haber tratado esta modalidad pictórica dado que existiría cierta demanda de ese tipo de cuadros entre los toledanos. Asimismo, nuestros artífices cultivarían, aunque fuese esporádicamente, otros géneros especiales, como las pinturas de montería de las que se mencionaban al menos cinco en el obrador de Simón Vicente, las vistas y perspectivas entre las cuales se puede encuadrar el lienzo de *La legua y sus cotos* que Jiménez Ángel pintó para el Ayuntamiento de la ciudad⁶⁸, e incluso es posible que realizasen "pinturas de género" si como tales consideramos el cuadro de "una comediantta" y el de "un úngaro" que se inventariaron en el taller de Simón Vicente.

Vemos, pues, que la producción de pintura profana por parte de los maestros toledanos fue considerable y que, además, cultivaron una gran variedad de géneros. Este tipo de pintura era demanda por particulares y muchas veces se hacía sin cliente previo, por lo que necesitaba ser expuesta al

⁶⁷. Vicente realizó unos cuadros de batallas para el jurado toledano Antonio Martínez y estas pinturas servirían de modelo, por expreso deseo del cliente, cuando el sedero Gabriel de Puebla encargó a Vicente la hechura de seis lienzos de batallas. Revenga Domínguez, *Simón Vicente (1640-1692)*, 75-77.

⁶⁸. En esta pintura, que todavía hoy se conserva en el Ayuntamiento, aparece representado el dominio jurisdiccional de Toledo. Vid. A.M.T., Libro de Actas Capitulares, año 1699, s.f.

público para su venta -y de ahí la importancia de los contratos de arrendamiento de tiendas o de casas-tienda por parte de pintores locales, a que los hacíamos alusión más arriba-. Así, pese al consabido tópico de que el pintor español del Barroco trabajaba por encargo y que su producción fue fundamentalmente religiosa, lo cierto es que en los obradores toledanos se vendían abundantes lienzos de géneros profanos, muchos de ellos pintados sin previo encargo. Y aunque de esas obras nos hayan llegado escasos ejemplares conservados, los cláusulas testamentarias dictadas por algunos maestros de la pintura, la relación de los bienes inventariados en sus talleres y las noticias contenidas en otros documentos diversos, dejan constancia de tal dedicación.

Sin embargo, como antes adelantábamos, las cartas dotalas y los inventarios post mortem constituyen la prueba más evidente de la existencia en la Ciudad Imperial de una nutrida clientela privada que se abastecería de obras pictóricas en los obradores locales, pues es continua la presencia cuadros, sobrepuestas, cobres y estampas entre los bienes muebles de los particulares, formando parte de su ajuar doméstico, cuando no de auténticas colecciones. En un amplio muestreo que realizamos hace algunos años, recogimos y analizamos los datos de 281 inventarios que, en conjunto, sumaban un elenco total de 13.357 obras pictóricas, lo que nos permitió delimitar ciertas características relacionadas con la demanda privada de pintura y extraer algunas conclusiones, que vamos a resumir aquí en sus aspectos fundamentales⁶⁹.

En esas relaciones de bienes aparecen reflejados desiguales conjuntos de pinturas que van desde las crecidas pertenencias de ciertos miembros de las oligarquías urbanas y de las altas jerarquías eclesiásticas, hasta las más modestas de artesanos, comerciantes y personas de ignorada condición, situándose el número medio de obras pictóricas por inventario en torno a las cincuenta (exactamente 48), aunque con diferencias muy marcadas en función de la posición social y poder adquisitivo de los propietarios, pues mientras que algunos toledanos llegaron a reunir nutridas colecciones que superaban con holgura el centenar de pinturas, otros apenas contaban con una decena de cuadros entre sus bienes. Así, entre los miembros de las oligarquías urbanas, los personajes que contaron con mayor número de pinturas en su haber fueron, don Baltasar Barroso y Rivera, marqués de Malpica, que poseía 262 obras, y los regidores don Félix Martínez Ribadeneira y don Fernando de Robles Gorbacán, propietarios de 232 y 179 pinturas, respectivamente. En cuanto a los miembros del clero, la colección de pinturas más nutrida era la del racionero de la Catedral don José Marín de Segovia con 193 obras, situándose a continuación el también racionero catedralicio don Bartolomé Nieto que reunió 176 obras pictóricas, el canónigo de la Catedral don Antonio Fernández Portocarrero que tenía 100. Finalmente del grupo que engloba a otras toledanos de diversa condición, destaca la figura del mercader Vicente Ferrando que era propietario de 120 obras pictóricas, siguiéndole un personaje de profesión ignorada llamado Marcos Herrera que poseía 115 obras y el

⁶⁹ Véase el apartado “la posesión de pinturas” y las tablas en él contenidas, en Revenga Domínguez. *Pintura y sociedad*, 354-367.

mercader José de Illescas que tenía 108, situándose en el extremo opuesto gentes más humildes como Juan de Arce que apenas tenía diez o el tendero Daniel de Caligares que poseía tan sólo cuatro pinturas, entre las que, sin embargo, figuraba una obra original del Greco⁷⁰.

Por otra parte, entre las obras inventariadas abundaban aquéllas de carácter devocional, encabezando las preferencias de los toledanos las representaciones de santos, imágenes de la Virgen bajo variadas advocaciones, y figuras de Cristo; siendo también muy nutrida la presencia de obras de asunto profano, sobre todo y en este orden, las pinturas de países, floreros y bodegones, los cuadros de batallas y marinas, y en menor medida retratos. Ahora bien, en contra de lo que a priori se podría esperar, el porcentaje de las pinturas de asunto religioso era ligeramente inferior al de las de asunto profano, de manera que de las 13.357 obras pictóricas inventariadas, el asunto de 6.424 es profano, de 5.866 es religioso, y en el caso de 1.067 no se especifica, lo que significa que aproximadamente un 48,09% del total son obras de asunto profano, un 43,92% lo son de asunto religioso y el tanto por ciento restante, un 7,99%, corresponde a aquéllas obras cuyo asunto no se menciona en los inventarios. Pero también en esta ocasión los porcentajes varían notablemente según la condición social de los propietarios. Así, en el caso de las oligarquías urbanas la proporción de pinturas profanas aumenta sensiblemente en relación con las religiosas y, curiosamente, lo mismo sucede al analizar las relaciones de pinturas pertenecientes a miembros del clero. Sin embargo, será en el conjunto de inventarios del resto de los grupos sociales donde esta proporción se invierta, superando las obras religiosas a las profanas.

Parece, por tanto, que cuanto más elevada era la condición social de los propietarios y mayor el número de pinturas que habían reunido, menor era el porcentaje de obras religiosas que formaban parte de los conjuntos pictóricos que poseían. Asimismo, sucede que en aquellos casos en que las pinturas enumeradas en las relaciones de bienes resultan bastante escasas, la mayoría de ellas son de asunto religioso. En consecuencia cabe suponer que cuando un individuo tenía sólo unos pocos cuadros en su domicilio, normalmente la presencia de éstos entre su ajuar doméstico respondía sobre todo a motivos devocionales, predominando las obras religiosas; mientras que aquellos personajes que lograron reunir colecciones de una cierta entidad, tendrían otras motivaciones además de las piadosas al hacerse con pinturas, por lo que el asunto y género de las obras que poseyeran estaría en relación con sus gustos y aficiones particulares.

En definitiva, las obras contenidas en los inventarios toledanos dan claro testimonio de que gentes de muy diversa condición formaron parte de la anónima clientela de los pintores locales, pues aunque algunas de las obras que poseían los particulares procedieran de antiguas herencias, transmisiones familiares o dotes matrimoniales, lógicamente otras las habrían adquirido directamente los propietarios⁷¹, por lo que resulta evidente que los maestros

⁷⁰ Paula Revenga Domínguez, *Aproximación a la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVII* (Toledo: Caja de Toledo, 1988), 40.

⁷¹ Sirva como ejemplo de ello el caso del regidor don Juan Calderón de la Barca, de cuyas pinturas se hicieron dos tasaciones con pocos años de diferencia. La primera se efectuó el 5

activos en Toledo encontraron entre sus coetáneos un amplio mercado que les permitió desarrollar su profesión, cultivar variados géneros y dar salida a su producción pictórica.

Este hecho está en consonancia con la ya mencionada presencia en los obradores toledanos de abundantes pinturas, bosquejos y borrões de géneros profanos, poniéndose así de manifiesto que si tradicionalmente se ha considerado que la producción pictórica de los maestros del siglo XVII fue fundamentalmente religiosa, es porque la mayoría de las obras que estaban en manos de particulares han desaparecido con el paso del tiempo, y probablemente de haberse conservado éstas tendríamos una visión muy distinta no sólo de la pintura toledana de la época, sino también de la del Siglo de Oro español.

de mayo de 1681 por Nicolás de Latras y la segunda el 15 de diciembre de 1689 por José de Mora. En el transcurso de los ocho años que separan ambos inventarios -uno realizado antes de casarse y el otro tras su defunción-, la colección del regidor se vio acrecentada con quince nuevas obras pictóricas. Revenga Domínguez, *Aproximación a la pintura toledana*, 37.

APÉNDICE. IMÁGENES



Fig. 1- José Antolínez, *El pintor pobre*. Hacia 1670, Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 2- José Jiménez Ángel, *Virtud*. 1698, Toledo, Ayuntamiento.



Fig. 3- Blas Muñoz, *Jarrón con flores*. Colección particular.



Fig. 4- Blas Muñoz, *Bodegón con libros, jarra de metal y escudo heráldico*. Colección particular.



Fig. 5- Simón Vicente, *Virgen del Sagrario en el trono*. Hacia 1680, Colección particular.



Fig. 6- José Jiménez Ángel, *Retrato del Cardenal Valero y Losa*. 1720, Toledo, Catedral.



Fig. 7- Miguel Vicente, *Santa Rosa de Lima*. 1655, Toledo, Monasterio de San Clemente.



Fig. 8- Miguel Vicente, *Bodegón con castañas*, Colección particular.

PERIFERIA Y PERIFERIAS: ESCUELA ESPAÑOLA Y ESCUELAS LOCALES EN EL MUSEO DEL PRADO (XIX)

Javier Portús
(Museo del Prado)

RESUMEN

Aunque ya se ha hecho frecuente el uso del concepto de "escuela española" de pintura, lo cierto es que se trata de una noción que se extendió relativamente tarde, desde finales del siglo XVIII. Durante un tiempo fue necesario dar visibilidad a los cuadros españoles y reivindicar a sus autores, que habían ocupado un lugar marginal en el imaginario de la pintura europea. El estudio de los criterios expositivos y de la política de adquisiciones en las primeras décadas de vida del Museo del Prado permite corroborar, por una parte, ese estado de marginalidad, y, por otra, conocer cómo la institución adquirió conciencia del importante papel que le tocaba jugar en la reivindicación de la pintura española.

PALABRAS CLAVE: escuela española, museo, pintura

PERIPHERY AND PERIPHERIES: THE SPANISH AND LOCAL SCHOOLS IN THE MUSEO DEL PRADO IN THE NINETEENTH CENTURY

ABSTRACT

Even though the concept of a "Spanish School" of painting is now a commonplace, it developed rather late, from the end of the eighteenth century. For a time it was necessary to give Spanish paintings greater visibility and to champion their authors, since they had to date occupied a marginal place in the wider context of European painting. From analyzing the criteria for exhibitions and acquisition policies in the first decades of the Museo del Prado, it is possible to gauge, on the one hand, the marginal situation of the school and, on the other, how the institution acquired a greater awareness of the importance of its role in championing Spanish painting.

KEY WORDS: Spanish school, Prado Museum, painting

PERIFERIA Y PERIFERIAS: ESCUELA ESPAÑOLA Y ESCUELAS LOCALES EN EL MUSEO DEL PRADO (XIX)

Durante mucho tiempo, cuando se ha tratado del arte hispanoamericano, los historiadores han mirado a la Península como punto de referencia en relación con el cual han detectado y juzgado el valor, las aportaciones y las singularidades de la producción local. Desde hace unas décadas, el horizonte se ha ampliado, y la historia del arte hispanoamericano se concibe más en función de un marco de relaciones mucho más variado, que incluye numerosos centros de producción esparcidos por buena parte de Europa (sobre todo Italia y Flandes, además de España), así como Asia. En esa historia de dependencias, influencias y respuestas, la Península Ibérica ha jugado un papel central; pero lo paradójico es que, a su vez, España y Portugal fueron considerados durante la Edad Moderna lugares periféricos en lo que se refiere a la actividad artística, de manera que existe una historia paralela (y anterior) a la de la reivindicación, valoración y clasificación del arte hispanoamericano: la de la reivindicación y caracterización del arte español. En estas páginas vamos a describir brevemente ese proceso, centrándonos en la llamada "escuela española" de pintura, y en el papel que jugó el Museo del Prado a la hora de promover su visibilidad y su puesta en valor.

A diferencia de lo que había ocurrido con la pintura italiana, flamenca o, incluso francesa, la pintura española necesitó ser dada a conocer, y reivindicada. Sólo tras la publicación del tercer tomo del *Museo pictórico* (1724) de Palomino, en Europa se contó con un material literario importante sobre nuestros pintores; aunque los cuadros seguían mayoritariamente dentro de la Península, lo que significaba en la práctica un alto grado de invisibilidad, pues España quedaba en gran parte al margen de los circuitos europeos. El libro de Palomino permitió incorporar a algún artista español en historias generales de la pintura española, como el *Abregé de la vie des plus fameaux peintres*, de Dezallier d'Argenville (1762), donde entre varios cientos de biografías, se dedican cuatro a artistas españoles (Vargas, Ribera, Velázquez y Murillo), que aparecen mezclados con los de la escuela napolitana.

Aunque tres años después, Francisco Preciado de la Vega escribió una conocida carta a Ponfredi describiendo rápidamente el desarrollo de la pintura en España, la primera ocasión en que la pintura españolase incorporó decididamente al debate internacional llegó de la mano de Mengs, con su "Carta" a Antonio Ponz en la que juzga sobre los cuadros que había en el Palacio Real de Madrid, que conocía muy bien por haber trabajado en España. La carta se incluyó en el tomo VI del *Viaje de España*, y volvió a editarse en las *Obras* de Mengs editadas por Azara, y traducidas a varios idiomas. Dada su difusión, y el prestigio de su autor, constituye una especie de "presentación" de la pintura española en el Europa. Abundan los elogios a Velázquez, Ribera y Murillo, pero son alabanzas sesgadas, dirigidas a su capacidad de imitación, pero no a sus cualidades como "inventores" o creadores. Mengs subscribía la teoría del "bello ideal", para la que la naturaleza es imperfecta por definición, y corresponde al arte perfeccionarla.

Considera a los artistas españoles meros imitadores del natural, y por lo tanto los relega a un lugar secundario, muy alejado del que ocupaban Correggio o Rafael, por ejemplo.

El lento proceso a través del cual la "escuela española" fue abandonando el lugar periférico al que había sido relegada, y acabó por conquistar (durante un tiempo) una posición central, comenzó en 1781, cuando Jovellanos pronunció su *Elogio de la Bellas Artes* en la Academia de San Fernando. En ese discurso, toma como punto de partida el material reunido por Palomino, pero lo procesa, y construye con él una historia razonada, orgánica y reivindicativa de la pintura española. Sigue suscribiendo, como Mengs, la definición de los artistas locales como "imitadores del natural", pero asocia con el "natural" dos conceptos que para él tenían un valor absoluto: La verdad y la naturaleza. A través de ellos pudo reivindicar la obra de Velázquez, que aconsejó como modelo para cualquier futuro artista. Jovellanos era un ilustrado avanzado, y resultó extraordinariamente certero a la hora de asociar "verdad" con "naturaleza", e instalarlas en el horizonte principal para los artistas. La historia del arte, de la literatura y del pensamiento durante el siglo XIX permite considerarlo uno de sus precursores, pues muchos de los movimientos más avanzados de esa centuria tuvieron como base lo que se llamó realismo o naturalismo.

En su obra, Jovellanos quiso dar una visión integradora, y para ello estuvo muy atento a la existencia de centros de creación dispersos por la Península, tratando de incorporar en su discurso la mayor parte de ellos, y logrando dar una visión en la que conviven la unidad y la diversidad. Con ello, el asturiano se hacía eco de las inquietudes que existían en varias zonas del país por reivindicar una historia pictórica propia. Esa dinámica centro-periferia fue propiciada durante la última parte del siglo XVIII, entre otras cosas, por la creación de Academias de Bellas Artes en varias ciudades, como Valencia, Zaragoza, Valladolid o Barcelona. Eran instituciones que alentaron la producción historiográfica y que, lógicamente favorecieron una visión local. En ese contexto se generó, por ejemplo, la *Biografía pictórica valentina*, de Marcos Antonio de Orellana; o, ya en 1806, la *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*.

El incremento de viajeros y de relatos de viajes por la Península que se dio desde finales del siglo XVIII, contribuyó a fomentar el interés internacional por la pintura española, y las guerras napoleónicas propiciaron la dispersión de un número importante de obras, y el nacimiento de un fenómeno que caracterizaría el siglo XIX y parte del XX: el coleccionismo específico de arte español. En paralelo, un número creciente de artistas europeos se vieron cada vez más interesados por la obra de sus colegas antiguos españoles, con los que compartían importantes intereses comunes, como la atracción por el natural.

En este proceso, el hecho más importante tuvo lugar en noviembre de 1819, cuando se inauguró el Museo del Prado. El museo de arte durante gran parte de su historia ha sido una institución selectiva, que tiene como uno de

sus instrumentos principales la clasificación, y aspira a definir un canon. En las páginas siguientes simplemente voy a ofrecer unas cuantas pinceladas sobre cómo se fue definiendo y defendiendo ese canon en el Prado, y cómo se ha ido reflejando la dinámica entre "escuela española" y "escuelas locales" en el mismo, durante sus primeras décadas de historia. Y también sobre cómo, a través del proceso de enriquecimiento de las colecciones del museo y de su exposición, se contribuyó a reivindicar la llamada "escuela española". En general, podemos decir que dada la necesidad principal de reivindicar la pintura española en su conjunto a través de su exposición en el museo, la discusión sobre "escuelas locales" pasó a un segundo término, tuvo un reflejo escaso en la política expositiva, y se planteó más en catálogos y artículos que sobre el terreno. A esto contribuyeron también factores que nunca hay que perder de vista al tratar sobre un museo, como son la disponibilidad de espacio, o la composición de las colecciones.

A pesar de los importantes avances que se habían dado, en 1819 la pintura española seguía siendo "periférica"; y seguía necesitada de reivindicación. Una de los requisitos imprescindibles para reivindicar una escuela pictórica era darla visibilidad; y es lo que se pretendió con la creación del museo. De hecho, cuando se abrió, los únicos cuadros que se exponían eran españoles, tanto antiguos como contemporáneos. Es decir; desde sus mismos comienzos, la institución proclamó una voluntad nacionalista.

Sin embargo, resultó una reivindicación, en cierto modo tibia, y durante varias décadas hubo una tensión entre el deseo de dar cada vez mayor importancia a la pintura española, y unos usos museográficos que la seguían considerando una escuela secundaria, especialmente frente a la italiana. Ese "duelo" tuvo una dimensión topográfica, y se prolongó hasta finales del siglo XIX. Si bien, como hemos dicho, el museo se inauguró solo con obras españolas, estas ocupaban un lugar periférico dentro de la topografía simbólica del edificio, pues su espacio más importante, la Galería Central, se reservó a la pintura italiana, que todavía se encontraba en el mismo centro del "canon". A partir de entonces se inició un proceso por el que se fue reivindicando un lugar principal para los artistas españoles, en pugna con los italianos. Ya en 1826, Vicente López abogaba por el reparto de la galería central entre obras italianas y españolas, una iniciativa que también se reivindicó en la revista *Cervantes y Velázquez* en 1839 (nº4), donde se argumentaba (seguramente con exageración) que eran muchos los que se iban del museo sin haber visto la escuela española, debido al lugar donde se encontraba. Dos años después, José de Madrazo, que era director del museo, escribía a su hijo Federico aludiendo a la progresiva pérdida de aprecio que estaban experimentando los artistas boloñeses, romanos y florentinos, lo que contrastaba con el interés creciente por Velázquez y Murillo. Es la época en la que en París estaba abierto el Museo Español, y el interés por los maestros españoles experimentaba uno de sus momentos más importantes. La aspiración cada vez más común a instalar la pintura española (o parte de ella) en la galería central no se cumplió hasta 1864, cuando la mitad de ese espacio se consagró a los maestros locales, y el resto siguió ocupado por los italianos.

El espacio del museo propiciaba la jerarquización, pues había lugares manifiestamente más importantes que otros. Además de la Galería, el otro espacio principal era la Sala de la Reina Isabel, un recinto basilical adyacente a la misma, y que estuvo acondicionado desde principios de la década de 1850. De acuerdo con su singularidad, se le dio un destino también especial, pues se dedicó a acoger una selección de obras maestras de una gran variedad de autores, procedencias y cronologías. Esa sala también estaba jerarquizada, pues su extremo actuaba casi como un gran "altar" artístico. Durante los primeros años de vida del lugar, esa cabecera estaba ocupada por la *Virgen del Pez* de Rafael, testimoniando el gran prestigio que todavía conservaba el maestro italiano. Con el tiempo, sobre ella se colocó *Mercurio y Argos* de Velázquez; y existen pocos hechos tan expresivos del cambio de paradigma artístico e histórico-artístico que se dio en el siglo XIX, que la convivencia de esos cuadros presidiendo la sala. El proceso culminó en 1899, cuando se decidió dedicar íntegramente ese espacio a la exposición de las obras de Velázquez. En los años siguientes, se crearían salas monográficas dedicadas a Goya, Ribera y Murillo, lo que significó la decidida ocupación de la pintura española de los lugares más importantes del museo. Con todo ello, el Prado no hacía sino reflejar la intensificación del proceso de reconocimiento, estudio y aprecio del arte español, que tuvo un carácter progresivo, y alcanzó una de las cotas más altas en torno a 1900. Era un proceso, hay que recordar, que estaba directamente vinculado a la caracterización de la pintura española en términos naturalistas, lo que la hermanaba con varios de los movimientos artísticos y literarios más importantes del siglo XIX.

Al mismo tiempo que la "escuela española" iba ocupando un lugar cada vez más importante en la retórica espacial del museo, se fueron dando pasos con objeto de que estuviera representada de la manera más completa posible. Como es bien sabido, el Museo del Prado se nutrió en sus inicios de las colecciones reales, lo que significaba que, a efectos de la pintura local, ofrecía una representación muy desequilibrada: Era de altísima calidad en lo que se refiere a artistas que habían estado al servicio de los reyes (especialmente Velázquez) o cuya pintura había sido especialmente estimada por los mismos (Ribera o Murillo), pero resultaba pobre en lo que se refiere a pintores ajenos a la dinámica o a los gustos cortesanos, como Zurbarán, El Greco, Alonso Cano y un largo etcétera. La historia de la colección española del Prado se puede escribir en gran parte como la de los intentos de llenar esas lagunas. Así, en su primera década de existencia se adquirieron los dos espléndidos cuadros de Zurbarán para la Merced Calzada, *La Trinidad* de El Greco, la *Asunción de la Magdalena* de Antolínez, *EL triunfo de san Hermenegildo* de Herrera el Mozo, *La Trinidad* de Ribera, o el *Cristo crucificado* de Velázquez. A partir de entonces, surgieron iniciativas muy importantes en esa dirección. La Desamortización de 1835 dio lugar a la creación de museos provinciales, entre ellos el de la Trinidad, en Madrid. Aunque recogía obras de conventos de esta ciudad y de las provincias limítrofes, hubo algún intento de darle un carácter más general, y en 1836, por ejemplo, la Academia de San Fernando propuso que cada museo provincial enviara obras al de la Trinidad, para que este pudiera ofrecer un panorama completo de la pintura española. Indirectamente, esa iniciativa

muestra que se asumía que el museo del Prado era incapaz de ofrecer esa visión general. La Academia no logró sus propósitos, pero a partir de 1868 la Trinidad se incorporó al Prado, lo que dio como resultado, por una parte, la dispersión de muchos de sus fondos (no cabían en el edificio de Villanueva) y, por otra, la posibilidad de ofrecer en el Prado un panorama más completo de la pintura española, pues se incorporaron conjuntos importantes de Pedro Berruguete, El Greco, Juan Bautista Maíno, Vicente Carducho, etc. La incorporación de la Trinidad, además, fue casi simultánea a la llegada de los cartones para tapices de Goya desde el palacio real, con lo que, junto con la donación de las Pinturas Negras, en las últimas décadas de siglo el Prado podía ofrecer también una visión más que satisfactoria de este pintor que se estaba incorporando decididamente al panteón de los principales artistas españoles.

Esas incorporaciones o la ocupación de la galería central, se insertan en un contexto de reflexión histórico-artística preciso, y reflejan la preocupación de las décadas centrales del siglo por convertir al Prado en un museo a través del cual fuera posible seguir puntualmente la historia de la pintura española. Era un tema que preocupó a los hispanistas extranjeros, como Richard Ford, Stirling-Maxwell, Cook o Viardot, que en sus obras señalan las ausencias más significativas del Prado. El tema también inquietaba a los historiadores españoles, como Cruzada Villaamil, Poleró, Ceferino Araujo o Gutiérrez de los Ríos. En 1875 Araújo, por ejemplo, postulaba una política de intercambio con otros museos, y al año siguiente, Fernández de los Ríos abogaba por recurrir a los fondos de El Escorial. El asunto seguía inquietando unos años después, y en 1883, Manuel B Cossío titulaba uno de sus artículos. "Algunos vacíos del Museo del Prado".

Esa inquietud tenía que ver con una concepción del museo como una institución primordialmente pedagógica, que debía aspirar a ofrecer un panorama lo más completo posible de la materia a la que estaba dedicado. En el caso del Prado, la historia de la pintura en general, y muy particularmente de la pintura española. En esa búsqueda de una "representación completa" a veces surgía el tema de las "escuelas locales", pero se trataba de una aparición más bien esporádica, pues ante la necesidad de reivindicar una escuela en su conjunto, su fragmentación en variantes locales resultaba accesorio. De hecho, no llegó a haber un acuerdo, o cierta unanimidad, a la hora de identificar y caracterizar las escuelas locales, más allá de su utilización para agrupar a artistas que habían nacido o trabajado en un mismo lugar. Los historiadores tempranos de nuestra pintura, como Viardot o Stirling-Maxwell diferencian entre los pintores de Madrid, Toledo, Valencia o Andalucía, y el último de ellos asocia características concretas. Así, vincula a los andaluces con los conceptos de gracia y belleza, a los valencianos con el interés por la pintura de flores, y a los castellanos con los colores oscuros y sobrios. Con el tiempo, los historiadores se fueron haciendo algo escépticos. Pedro de Madrazo, en 1872 solo reconoce la escuela madrileña y la sevillana, aunque en general cree que solo en el caso italiano es posible hablar propiamente de escuelas diferenciadas. Tres años más tarde, Ceferino Araújo afirmaba que "en ninguna parte se formaba una escuela local que tuviera homogeneidad suficiente para poder determinarse

bien"; y señalaba el caso de Ribera, a quien habría que incluir en la escuela de Caravaggio, y no en la valenciana. En este sentido, hay que tener en cuenta que algunos historiadores extranjeros ponían en duda incluso la propia existencia de una escuela española. Es lo que hizo, por ejemplo, Clement de Ris en 1859, provocando una importante reacción en España. Así, cuando Cruzada Villaamil, en 1862, abogaba por dedicar la galería central a los españoles lo justificaba diciendo que si esos cuadros se dispusieran allí con un orden "científico", los especialistas extranjeros podrían por fin reconocer la existencia de una "Escuela Española", "consecuencia natural del marcadísimo y especial carácter español". Cuando se ponía en duda la propia existencia de una escuela nacional, y era preciso reivindicarla, la discusión sobre las variantes locales pasaba a un segundo plano.

En general, el principal problema que se planteaba el Museo en lo que se refiere a la representación de la pintura española tenía más que ver con el deseo de incorporar los nombres más importantes, y el marco cronológico más amplio, que una representación territorial mínimamente completa. De hecho, como muestran las salas monográficas de hacia 1900, el Prado primó la tendencia a la que apuntaba su colección fundacional: es decir, el desequilibrio cuantitativo en favor de unos pocos nombres extraordinariamente bien representados, y que gracias a los valores de su pintura, a su exposición en el museo y a que respondían a las expectativas del gusto del siglo XIX, consiguieron incorporarse al canon de la pintura occidental. Hablamos de Velázquez, Murillo o Ribera. La tendencia del museo fue reforzar las colecciones de nuevos artistas calificables como españoles susceptibles de incorporarse a ese canon, lo que se consiguió, primero, a través de Goya, y más tarde, por medio del Greco. En ese camino, la discusión sobre "escuelas locales" pasó a un segundo término, tuvo un reflejo casi nulo en la política expositiva, y se planteó más en catálogos y artículos que sobre el terreno.

Nota bibliográfica

Siendo un artículo general, los temas que se abordan en el mismo han dado lugar a una amplia bibliografía, de la que a continuación se señalan algunos trabajos de interés.

Afinoguénova, S., "Painted in Spanish': The Prado Museum and the Naturalization of the 'Spanish School' in the Nineteenth Century", *Journal of Spanish Cultural Studies*, X, 3, septiembre (2009): 319-340.

Álvarez Junco, J., *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, 2001.

Álvarez Lopera, J., *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

Álvarez Lopera, J., *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos*, Madrid, 2009.

Bolaños, M., *Historia de los Museos en España*, Gijón, 1997.

García Felguera, M.S. y J. Portús, "The Origins of the Museo del Prado," en *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, eds. G. Tinterow y G. Lacambre, Nueva York, 2003, 115-137.

- Gaya Nuño, J.A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975.
- Géal, P., “L’Invention de l’école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles”, *Cahiers du GRIMH*, 1, 1999: 293-303.
- Géal, P., “El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”, *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37 (2001): 143-172.
- Géal, P., *La naissance des musées d’art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, 2005.
- Luxenberg, A., *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, Aldershot, 2008.
- Matilla, J.M. y J. Portús, “Ni una pulgada de pared sin cubrir”. La ordenación de las colecciones del Museo del Prado, 1819-1920,” en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*, catálogo de exposición, Madrid, 2004, 15-123.
- Portús, J., *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, 2012.
- Úbeda, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001.

ESTAMPAS Y MODELOS: COPIA, PROCESO Y ORIGINALIDAD EN EL ARTE HISPANOAMERICANO Y ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII*

Paula Mues Orts
(Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía)

RESUMEN

En la tradicional historiografía sobre arte novohispano, las influencias artísticas solían interpretarse como un proceso unidireccional, de Europa a la Nueva España, donde se recibían tardía y pasivamente. Este texto cuestiona esta visión y explora dos casos principales de circulación de modelos artísticos: la influencia de tipos iconográficos y estilísticos italianos, en particular de Carlo Maratta, Carlo Dolce y Il Sassoferrato; y en segundo, la de modelos franceses de Charles Le Brun, tanto de las estampas de las batallas de Alejandro Magno como de su teoría de las expresiones del alma. Se aborda la posibilidad de que estos modelos se compartieran en fechas muy próximas en los dos lados del océano, tomado como ejemplo la obra de pintores novohispanos de la capital virreinal, así como la del escultor murciano Francisco Salzillo.

PALABRAS CLAVE: pintura novohispana, siglo XVIII, influencia italiana, influencia francesa, Francisco Salzillo, circulación de modelos

PRINTS AND MODELS: COPIES, PROCESS AND ORIGINALITY IN SPANISH AMERICAN AND SPANISH ART OF THE EIGHTEENTH CENTURY

ABSTRACT

The historiography of New Spanish art has traditionally analyzed influence as a one-directional process, from Europe to New Spain, and has worked on the assumption that models arrived late and were received passively. This article questions this view through the exploration of two major examples of circulation: in the first place, the influence of iconographic and stylistic typologies from Italy, especially through the work of Carlo Maratta, Carlo Dolce, and Il Sassoferrato; and in the second place, the French models of Charles Le Brun, both through the series of prints of the Battles of Alexander the Great and his artistic theories of human expressions. The

* Agradezco infinitamente el apoyo de Alicia Mayer y el Centro de Estudios de la UNAM en Madrid, Pablo Amador Marrero y Karina Flores; así como a los miembros del Seminario *El largo siglo XVIII* (Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, Instituto Mora, y Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México).

possibility that these sources were used early on both sides of the Atlantic is raised through an analysis of examples of the works of New Spanish painters from the viceregal capital and of the sculptor from Murcia, Francisco Salzillo.

KEYWORDS: New Spanish painting, eighteenth century, Italian influence, French influence, Francisco Salzillo, circulation

ESTAMPAS Y MODELOS: COPIA, PROCESO Y ORIGINALIDAD EN EL ARTE HISPANOAMERICANO Y ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII

1. Español ¿y/o virreinal novohispano?

Desde los primeros estudios sobre arte virreinal los distintos autores plantearon cuestionamientos trascendentales acerca del origen, dependencia o autonomía, derivaciones o influencias, entre el arte europeo, en particular español, y el novohispano. En la primera historiografía fue común la idea de que cuando la pintura española fue “trasplantada” al otro lado del mar, el arte pronto dio frutos. Así lo dijo Manuel Revilla hacia 1921, usando la metáfora organicista de que la tierra en América había sido fértil, pero diferente, por lo que se habían modificado esas floraciones produciendo un arte distinto al “español”.¹

A partir de entonces, múltiples formas de abordar las relaciones artísticas entre ambos lados del océano han dado pie a interpretaciones divergentes. En un artículo del año 2002, por demás polémico, la historiadora del arte mexicana Juana Gutiérrez Haces planteaba todavía una serie de preguntas que consideraba eje del entendimiento de la pintura virreinal. Vale la pena citar sus palabras:

Uno de los problemas básicos que se presenta al explicar la pintura novohispana, y quizá toda la pintura americana del periodo virreinal, es precisar cuál es su deuda con la pintura española y cuál con la herencia indígena [...]: ¿La pintura novohispana pertenece a la escuela española como una rama independiente o es parte de esta escuela sin más?, pero entonces ¿por qué casi sin lugar a dudas podemos distinguir una pintura novohispana de una española o de una peruana, por ejemplo? ¿Qué tanto podemos hablar sobre la influencia indígena en la pintura novohispana?²

Aunque Gutiérrez propuso una interpretación original de la pintura novohispana, mantuvo dos elementos planteados desde los estudios académicos pioneros del arte virreinal: que ésta era una “rama” del gran tronco de la pintura española (suponiendo un grado de uniformidad que caracteriza a ésta última); y que además la rama novohispana, descrita como variante o escuela de la pintura española, tendría rasgos distintivos y propios, presentes en toda la producción pictórica.

Adelante la autora se referiría a la pintura del siglo XVIII en particular, verdadero motivo de su interés (y del mío), para plantear lo que vio como uno de los problemas de estudio más importantes: “¿Por qué en algunos casos no podemos ir más allá del equívoco ‘estilo de una época’ para avanzar sobre

¹ Manuel Revilla, *El arte en México* (México: Librería Universal Porrúa, 1923 [1893]), 9.

² Juana Gutiérrez Haces. “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 80 (2002): 47.

el ‘estilo personal’ de los autores? ¿Por qué apenas distinguimos a [los] pintores del XVIII novohispano entre ellos?”.³ Más allá de la idea, con la que discrepo, del asunto de la uniformidad de personalidades artísticas de los pintores virreinales del XVIII, destaco aquí su concepción de los estilos, dependencias, o influencias entre los artífices de una misma época, incluso en ambos lados del océano.

Justamente uno de los ejes de estudio de buena parte de la historia del arte novohispano, ha sido explicar su independencia o derivación respecto del arte español, y por ende ha indagado en las cuestiones de la circulación de modelos y estampas. Sería imposible aquí realizar una revisión historiográfica que estudiara la concepción de la relación artística entre ambas artes, pero puede afirmarse que, pese a que en años recientes se han publicado interesantes libros sobre arte novohispano, que plantean de manera novedosas estas cuestiones,⁴ al abordarse las influencias o la circulación de ideas y modelos artísticos del arte español, suele omitirse lo que sucedía en la América española, o se mencione escasamente. Pareciera que referirse al “arte español” excluyera al producido en los virreinos.⁵ Asimismo pocas son también las investigaciones en torno a la recepción artística del arte novohispano en la península Ibérica.

El objetivo de este texto será aportar algunos elementos de análisis para la interpretación del arte del siglo XVIII en la monarquía española, acortando las distancias geográficas. Dichos elementos, sin embargo, son parte de un proceso de indagaciones en curso, cuyo centro es la pintura, y que toca apenas la escultura. Más que soluciones planteo preguntas y esbozo respuestas, que enlazan la narratividad y la expresividad gestual, con modelos plásticos italianos y franceses.⁶

Propongo que un nutrido grupo de artistas novohispanos del XVIII conformaron un movimiento bastante definido que se difundió a partir de la ciudad de México, y buscó representarse públicamente por medio de prácticas devocionales, sociales y hasta legales, así como meramente artísticas. Considero que su *modernidad* se relaciona con la adopción y adaptación de modelos nuevos y vigentes en un ámbito artístico mayor, principalmente italiano y francés, al tiempo que mantuvieron ciertas tradiciones locales. Estos modelos en la Nueva España suponen una amplia circulación artística, por medio de copias pintadas, estampas y en mi opinión

³ Gutiérrez, “La pintura novohispana”, 47.

⁴ Ver, por ejemplo: Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820* (Madrid: Ediciones El Viso, 2014).

⁵ En ese sentido un esfuerzo reciente e importante (2011), aunque hay que decir que también debatido, fue la exposición de la *Pintura de los Reinos*, y los libros que la acompañaron, en los que pocos textos tomaron en cuenta el siglo XVIII. Juana Gutiérrez Haces, Coord. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas, Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII* (México: Grupo Financiero Banamex, 2009).

⁶ Por narratividad me refiero a la capacidad de la pintura (y la escultura) de contar historias por medio de herramientas visuales; en tanto que por gestualidad entiendo la representación de las expresiones, tanto faciales como corporales, con las que las figuras humanas representaban acciones y sentimientos como parte de su intención narrativa.

libros, no sólo de grabados, sino también de la teoría del arte, aunque escasea la información sobre cómo llegaron y se utilizaron.⁷

Recientes estudios de la primera mitad del siglo XVIII caracterizan el periodo como un momento muy complejo de cambios en variados ámbitos de la vida. Indagar por qué y cómo se buscaron nuevos derroteros artísticos en ese momento, ayudará a comprender una época de redefinición de rasgos culturales de creciente internacionalización. Tengo para mí que los pintores, y algunos escultores virreinales, quisieron conscientemente relacionarse con el arte allende el mar, y fueron partícipes de un intercambio económico: buscaron modelos europeos, y destinaron parte de sus producciones a clientes o intereses metropolitanos. Pese a la dificultad de valorar en términos cuantitativos o económicos estos intercambios, es patente que ciertos temas (como las castas), y en particular algunos talleres pictóricos, respondieron a demandas peninsulares, lo que si bien no fue un fenómeno exclusivo del siglo XVIII, fue un factor importante en la creación plástica en entonces.

2. Prácticas artísticas conjuntas

El siglo XVIII trajo cambios fundamentales para la monarquía hispánica. La Guerra de Sucesión Española (1702-1713) evidenció influencias externas como la de Francia, especialmente durante los primeros años de Felipe V (r. 1700-1746), que a través del comercio, persistiría también en la diplomacia y las artes. Gran Bretaña, árbitro del orden internacional después de la Paz de Utrecht de 1713, mantuvo también un claro influjo como potencia naval hegemónica y manufacturera. Los dos primeros reinados borbónicos intentaron consolidar el papel de España entre el Atlántico y Europa, por lo que el Nuevo Mundo fue desde entonces escenario de experimentos de reforma comercial, hacendaria y eclesiástica.⁸

Todas estas circunstancias aceleraron dinámicas culturales que favorecieron cambios en el gusto y las artes, a los que me referí antes. La ya estrecha relación artística entre la monarquía e Italia tuvo especial significación en algunos momentos de esta centuria. Por ejemplo la reina

⁷ Como ejemplo de una compra de libros de teoría pictórica, quisiera citar un documento publicado por José María Lorenzo en el caso de un retablista que, al ser asesinado, provocó que se tasaran y vendieran sus bienes. José María Lorenzo, "El arquitecto ensamblador Mateo de Pinos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 86 (2005):150-151. La venta, en la ciudad de México, duró varios días de diciembre de 1715, y fue anunciada mediante pregón, con lo que asistieron los interesados a comprar materiales del oficio, muebles, obras terminadas y en proceso, y estampas. El día 17, se presentó "...don Juan Rodríguez [Juárez], maestro de pintor y vecino de esta ciudad" y compró "...siete libros del arte de pintura, los cuatro de a más de a pliego y los otros tres de a pliego, en diez y ocho pesos...".

⁸ Ver, entre otros Christoph Rosenmüller, *Patrons, Partisans, and Palace Intrigues: The Court Society of Colonial Mexico, 1702-1710* (Calgary: University of Calgary Press, 2008), 11-23; Iván Escamilla González, Matilde Souto Mantecón, Guadalupe Pinzón Ríos, eds. *Resonancias imperiales: América y el Tratado de Utrecht de 1713* (México: Instituto Mora, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

Isabel de Farnesio (1692-1766)⁹ favoreció una estética centrada en la gracia y la dulzura, privilegiando ciertos artífices en la formación de su colección pictórica, en particular Carlo Maratti (1625-1713) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), los que coinciden con los modelos comunes en la pintura novohispana de entonces.¹⁰ Pero la influencia italiana persistiría en la corte, especialmente gracias a la presencia de Carlos VII (después Carlos III de España) en el trono de Nápoles.¹¹

La fundación de la Real Academia de San Fernando de Madrid (1752) bajo el patrocinio de Fernando VI (r. 1746-1759) favoreció la internacionalización del gusto artístico por medio de la formación de profesores y artistas capaces de competir en un mercado artístico cosmopolita. Aunque estas mismas razones fundamentaron la creación, mucho más tardía, de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España (1783-1785), los artífices virreinales participaban de prácticas y gustos afines con estos principios desde años antes, pese a que carecían de ciertos modelos artísticos que la Academia Real consideraría adecuados.

La tradición pictórica local en la Nueva España se enriqueció notablemente con las innovaciones europeas desde principios del siglo XVIII, si bien quizá se encontraron “matizadas” tanto por las condiciones particulares de producción, como por la distancia con “los principales centros artísticos”. Tal vez a falta de un patrocinio cortesano y continuado en el virreinato, también favoreció la llegada de modelos artísticos divergentes, tanto en la teoría como en la práctica, procedentes de múltiples orígenes. En ciudades como México y Puebla, grupos de pintores intentaron elevar el prestigio de su arte, apoyados por sus amigos intelectuales y patronos que la consideraron “ilustre”,¹² o bien la calificaron como “moderna” y “novedosa”, señalando que estaban a “la moda” o exhibían el “buen gusto”,¹³ indicando que estaban al tanto de los modelos artísticos vigentes.

Desde principios del siglo XVIII los artífices tuvieron nuevas prácticas laborales y formas de sociabilizarlas. Ha podido confirmarse que hacia 1717 los pintores, que tradicionalmente estaban agremiados con los doradores, se

⁹ No es casual que Antonio Palomino (1655-1726) dedicara a la reina la primera parte de su tratado *Museo pictórico y escala óptica* (1715).

¹⁰ Giuseppe Bertini, “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma”, *El arte en la corte de Felipe V*, cat. exp., (Madrid: Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002), 417-433.

¹¹ Véase también: María de los Santos García Felguera, “La escuela española en las colecciones de Carlos III”, en *El arte en tiempo de Carlos III*, (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989), 337-346; Mercedes Agueda Villar, “Una colección de pinturas comprada por Carlos III”, en *El arte en tiempo de Carlos III* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1989), 287-296.

¹² El *Diccionario de Autoridades* definía ilustre como “Magnífico, noble, claro, o elevado sobre los demás, notoriamente por naturaleza, o méritos”. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los Herederos de Francisco del Hierro, 1734), t. IV, 212.

¹³ El término “moderno” se refiere a lo “que es o sucede de poco tiempo a esta parte”, y moda al “uso, modo o costumbre. Tómese regularmente por el que es nuevamente introducido, y con especialidad en los trages y modos de vestir”, *Ibidem.*, 584.

alejaron de dicha corporación.¹⁴ Poco tiempo después, hacia 1722, se reunieron en torno a una academia que tenían los hermanos Nicolás (1667-1734) y Juan (1675-1728) Rodríguez Juárez, propiciando la adopción de nuevos modelos plásticos. Aunque se conservan escasas noticias de dicha academia, es evidente que fue un espacio ligado a la mudanza pictórica.

A lo largo de la centuria se disolvió la separación de oficios especializados, antes defendida por medio de las ordenanzas, de tal suerte que cada vez más pintores ejercieron labores escultóricas y retablisticas, así como escultores y entalladores completaron los trabajos de policromía de sus obras.¹⁵ El rebase de límites de especialización laboral había sido motivo de importantes pleitos en las décadas entre 1670 y 1690 en la ciudad de México, favoreciendo también que se juraran ordenanzas en Puebla.¹⁶

La unión de pintores en torno a los Rodríguez Juárez provocó algunas pujas conjuntas para la realización de aparatos festivos, mientras que anteriormente era común que compitieran entre ellos por este tipo de trabajo. Los artífices volvieron a reunirse unos años después, ahora alrededor de José de Ibarra (1685-1756), discípulo de los anteriores. En 1753 solicitaron, al lado de los grabadores, que se impidiera la venta de obras por tratantes, así como la aceptación de aprendices de baja calidad social. En 1754, 1755, y de nuevo en 1768, esta última vez junto con los escultores, los pintores firmaron poderes para solicitar en el reconocimiento real para su academia, equiparándola con la de San Fernando de Madrid.¹⁷ En el trasfondo de estos actos legales se encontraba una concepción pictórica que reclamaba atención y reconocimiento, basada en una teoría a estas fechas tan internacional como los gustos pictóricos que producían una circulación de modelos visuales constantes. Las reflexiones de carácter teórico se traslucen en los argumentos jurídicos como la limitación del ejercicio de la pintura, los pleitos de su cofradía, o la búsqueda de reconocimiento oficial de la academia, así como en algunos de sus propios escritos. En estas academias independientes (puesto que funcionaron hasta donde sepamos gracias a sus

¹⁴ Aunque la palabra gremio siguió utilizándose para referirse a grupos de artífices especializados, y en épocas posteriores se retomara el problema de la legislación, en estricto sentido se abandonó la vida gremial, los pintores dejaron de elegir representantes y participar de los pleitos con otros artífices. Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, (México: Universidad Iberoamericana /Departamento de Arte, 2008).

¹⁵ Pese a que se ha generalizado la idea de que el sistema gremial abarcó toda la producción virreinal, existen evidencias de que en estricto sentido en varios periodos los artífices trabajaron desde sus talleres pero sin sujeción a los ayuntamientos, así como que las ordenanzas fueron promulgadas en pocas ciudades y por lo tanto no abarcaron el gran territorio novohispano.

¹⁶ Véase: Karina Flores, "José de Alzibar. De la tradición del taller a la retórica de la Academia. 1767-1781" (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016); Leonor Labastida, "Patrocinio artístico vasco en la ciudad de México. La cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y el Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcainas" (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de México, en proceso).

¹⁷ Para la primera interpretación de los documentos, véase: Xavier Moyssén, "La primera academia de pintura", *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas* 34 (1964):15-29; en tanto para una discusión sobre su importancia: Mues, *La libertad del pincel*, 239-317.

propios medios) debieron circular textos, grabados y pinturas, que se volvieron parte de los lenguajes comunes de sus miembros.

En este ambiente puede ubicarse la traducción manuscrita del texto italiano del padre jesuita Francesco Lana, *El Arte Maestra*, que veía a la pintura como una dualidad entre pensamiento y práctica. Esta traducción supuso para los pintores novohispanos hacer una reflexión, y un ejercicio de síntesis, copia y supresión de ideas artísticas que articularon la resolución plástica de sus obras con la teoría.¹⁸ También en ese entorno se escribió el conocido opúsculo dedicado a la Virgen de Guadalupe de Miguel Cabrera (h. 1715-1768), *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas....*¹⁹ En ambos textos se demuestra el conocimiento teórico que tenían los pintores de varios tratados, así como su búsqueda por nuevas fuentes y autores. Otro dato sugerente es la cita en un impreso de Cayetano Cabrera y Quintero (1733), ligado a Ibarra y la cofradía de pintores de México, del texto latino *De Arte Graphica*, el poema del pintor francés Charles-Alphonse DuFresnoy dedicado a la teoría de la pintura, de 1668, que enaltecía el uso del color.²⁰

Se ha conservado un expediente documental que constituye otro indicio certero de que las academias independientes en la Nueva España siguieron su curso.²¹ Se trata de un concurso de dibujo dentro de la Real Casa de Moneda entre sus tres oficiales. En un recuento de los años que éstos habían estudiado dibujo en la Casa de Moneda, se explica que uno de ellos lo había hecho también «...con los mejores artífices pintores, que hay en esta ciudad...». Como jueces fueron llamados el pintor Francisco Antonio Vallejo «...uno de lo mas distinguidos en el dibujo entre los que profesan el arte de la pintura en esta ciudad» y Alejo de Bernabé, grabador honorario de la Casa de Moneda. Independientemente del resultado del concurso, el caso es de interés como muestra del reconocimiento del que gozaban en su medio los pintores como profesores del arte y de dibujo en particular, y la mención de espacios independientes en los que se estudiaba el diseño.²²

¹⁸ *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Estudios en torno al arte 1, 2006).

¹⁹ Miguel Cabrera. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México* (México: Imprenta del Real y Más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756).

²⁰ El poema latino mide 549 hexámetros, y resume de forma sumamente didáctica la teoría pictórica clásica, desde Alberti, hasta los debates romanos de las décadas de 1630 y 1640 en Roma. El poema se volvió una referencia fundamental en las Academias de Europa, desde finales del siglo XVII hasta principios del XIX, y sólo en Francia se vio como parte de una polémica que más se debió a la competencia entre artífices de su momento que a diferencias de opinión. El traductor del poema, Roger de Piles, alabó sobre todo la parte del color, sumándose a las críticas contra el director de la academia francesa, Charles Le Brun. Fuera de ese entorno, el poema no se consideró antiacadémico. En: la Introducción de: Charles Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica (París 1668)*, Edición, traducción y comentarios de Christopher Allen, Yasmin Haskell y Frances Muecke (Génova: Librairie Droz, 2005), 13. Es imposible saber si los novohispanos se refirieron a la primera edición de 1668, o bien a la Roger de Piles, traducido en prosa y anotado.

²¹ Recuérdese que en la época se decía que “academia” era dibujar del natural.

²² AGN, Correspondencia de Virreyes, 1ra. serie, vol. 76, f. 75r- 84 v. Énfasis mío. Creo que en este contexto debe entenderse la lámina (en que se re- dibuja una figura de Antonio Palomino) invitando a un certamen pictórico en la casa de José Mariano Navarro, contigua a

3. Italia y Francia en la pintura novohispana de la capital

Antes de señalar las rutas artísticas que enriquecieron la pintura del XVIII en la Nueva España, vale la pena reflexionar, aunque sea brevemente, acerca de algunos conceptos que implican la circulación de modelos visuales (que quizá podrían ampliarse para el estudio de las fuentes teóricas). Los pintores bien podían copiar otras obras, es decir, reproducir la mayoría de sus rasgos fundamentales, a veces casi sin cambios, en tanto que en otras añadían o quitaban elementos importantes para adaptarlas al mensaje que querían lograr, o al formato de su pieza. Otra posibilidad para la pintura, era usar un modelo como fuente de inspiración, introduciendo tales adaptaciones que incluso puede ser difícil reconocer su origen. Resulta más difícil aún interpretar si copiar o adaptar una obra de alguien más acusaba una influencia en quien la usaba como inspiración, es decir, un cambio o influjo que podía reflejarse incluso cuando hacía obras originales. Presupongo que los pintores novohispanos del XVIII vieron en las obras y teorías europeas productos a copiar, adaptar, y adoptar de manera introspectiva.

A través de grabados y seguramente copias pictóricas, un grupo de artistas italianos de la segunda mitad del siglo XVII fue conocido y admirado en la Nueva España por los artífices del pincel del XVIII. Tenían en común con la estética de Bartolomé Esteban Murillo la búsqueda de suavidad, dulzura y naturalismo, así como un cierto clasicismo sereno y sencillo. Uno de los modelos más socorridos, en particular por el pintor José de Ibarra (1685-1756), fue la Inmaculada que pintó Carlo Maratti para la iglesia de Santa María in Via Lata, en Roma, repetida por el italiano en otros lienzos y grabada varias veces.²³ Ibarra no la copió exactamente, pero el tipo iconográfico, hasta entonces poco común, le sirvió para componer varios lienzos, como la *Inmaculada con canónigos* de la Catedral de Puebla (1732), una en el templo franciscano de Guanajuato y la *Inmaculada* del Museo de América, a la que añadió emblemas. **(fig. 1)** Las diferentes interpretaciones a veces se alejan de los grabados, mostrando una actitud crítica ante sus fuentes. En otra de las pinturas para la Catedral poblana, Ibarra tomó también un modelo de Maratti, que representó como un grabado que sostiene el Niño

la Casa de Moneda, en 1771. Efraín Castro Morales, "Un grabado neoclásico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33 (1964): 107-111. Acerca de la importancia del dibujo como medio para la enseñanza, se publicó una obra que lo justificó como base para todos los oficios, fundándose en una revisión exhaustiva de la teoría pictórica española: Pedro Rodríguez Campomanes, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos, y su fomento* (Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1775). Éste texto sería citado en adelante como fundamento para la apertura de una academia real de bellas artes en Nueva España. Sin embargo desde las fechas en que se realizaron estos concursos pictóricos de la Casa de Moneda, la fundación de una academia les parecía necesaria a sus funcionarios. Karina Flores ha estudiado los documentos con mayor profundidad, así como nuevos papeles en torno a este caso. Agradezco infinitamente su gentileza por compartirlos conmigo.

²³ Héctor H. Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008), 52-55. Schenone señala también que esta iconografía se difundió en Italia pero menos en España, en donde se le llamó "Inmaculada romana" o "Inmaculada franciscana". Maratti de hecho pintó varias versiones de esta Inmaculada, una de ellas en formato oval, para la capilla Di Sant'Isidoro a Capo le Case, en Roma, que estaba dedicada al santo español san Isidoro.

Jesús, evidenciando que la estampa estaba bien aceptada como forma de difusión devocional.

Varias pinturas italianas, en especial de Carlo Dolci (1616-1686) y Giovanni Battista Salvi, Il Sassoferrato (1609-1685), también fueron usualmente copiadas o tomadas como modelo en la Nueva España, a veces alcanzando desarrollos incluso inesperados.²⁴ En particular gustaron mucho las vírgenes dolorosas, por lo que Ibarra y sus colegas novohispanos realizaron múltiples versiones añadiendo elementos que enfatizan los símbolos o la narración, como el puñal y los clavos. De ellas se conocen grabados más bien tardíos, por lo que debieron circular pinturas, quizá de pequeño formato, de origen europeo. **(fig. 2)**

Otras obras y modelos italianos fueron copiados en la pintura novohispana, aunque falta un análisis más profundo de los alcances de esta influencia y los caminos por los que llegaban. Los jesuitas y sus redes bien habrían podido ser una vía de circulación importante, como lo ha mostrado Luisa Elena Alcalá en la compra de ciertos colores y materiales.²⁵ Quizá por algún encargo puntual también llegaban libros, como la exclusiva edición napolitana de las *Antichità di Ercolano esposte*, en cuyo tomo segundo de 1759 apareció el grabado de Camilo Paderni que tomó Miguel Cabrera como modelo para un retrato del rey de 1760 en el colegio de las Vizcaínas. Los libros debieron estar al alcance de comitentes y pintores novohispanos, como también prueba la traducción de *El Arte Maestra*.

El arte académico francés fue otra influencia constante y significativa en la pintura virreinal del XVIII.²⁶ Dado que los artífices franceses solían viajar a Italia a completar su formación, existen confluencias con sus presupuestos artísticos. El gran prestigio artístico de la Academia francesa se había reconocido incluso en Roma, dada la modernidad de sus planes de estudio y el apoyo real con el que contaba.²⁷ Uno de los pintores que participó en su fundación y organización fue Charles Le Brun (1619-1690), que además difundió sus teorías artísticas por medio de conferencias en la Academia, y grabados a partir de obras y dibujos. En particular su método de representación de las pasiones del alma (1668), tuvo una enorme influencia

²⁴ Hay que tomar en cuenta, por supuesto, que las obras de estos pintores italianos, y algunos contemporáneos franceses que fueron a Italia, acudieron constantemente a modelos de Guido Reni (1575-1642) para la creación de sus propias pinturas.

²⁵ Luisa Elena Alcalá, "De compras por Europa. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España", *Goya* 318, (2007): 141-158.

²⁶ Para su influencia en España véase, por ejemplo, Juan José Luna Fernández, "Hipótesis y realidad de la pintura francesa en la corte de España durante el reinado de Felipe V", en *El arte en la corte de Felipe V*, Miguel Morán Turina, ed. cat. exp. (Madrid: Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002), 157-172.

²⁷ Nikolaus Pevsner, *Las Academias de arte* (Madrid: Cátedra, 1982); Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986); Claude Bédard, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII* (Madrid: Fundación Universitaria, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989).

en la figuración de las emociones entre los pintores.²⁸ La sistematización que propuso, y su pronta adaptación por varios artífices del buril, logró una efectiva y pronta difusión. Hacia 1750 había aproximadamente una quincena de ediciones con variantes,²⁹ a las que se sumaron adaptaciones o copias, como la versión que hizo fray Matías de Irala, retomando aparentemente tanto la edición de Testelin como la de Audrán.³⁰ Así, la influencia de la teoría de Le Brun se sumó a otras aportaciones artísticas múltiples para producir un nuevo tipo de narratividad, basada en la representación del cuerpo y la expresión facial franca y emotiva. **(fig. 3)**

Es mi opinión que los pintores, y quizá algunos escultores novohispanos del siglo XVIII, congregados en las academias pictóricas independientes, utilizaron los grabados y la teoría de estas publicaciones, incluso tomando en cuenta que a veces es imposible distinguir si las obras se inspiraron en las estampas lebrunianas o directamente en aquellas que a su vez influyeron al francés.³¹ Tres ideas me llevan a tal afirmación. En primer lugar, algunas "cabezas terminadas", como designó Jennifer Montagu a los diseños que presentan caracterización de género y detalles, fueron copiadas en las pinturas novohispanas. Por otro lado, los pintores de este círculo ampliaron enormemente la gama gestual de sus personajes para lograr una efectividad narrativa, en consecuencia con las teorías que fundamentaban la defensa de la pintura como arte liberal.³² En tercer lugar, como ejemplificaré adelante, también conocieron y usaron grabados tomados del pintor del rey francés, complementando el entendimiento de su teoría de las expresiones.

La circulación de textos y modelos entre los pintores han sido estudiadas a través de sus inventarios de bienes, que desgraciadamente para la Nueva España permanecen perdidos casi en su totalidad. Sin embargo, los pocos

²⁸ Si bien sus teorías no eran completamente originales, y coincidían en parte con modelos artísticos anteriores, alcanzaron gran éxito, quizá por su capacidad de síntesis.

²⁹ La primera edición que utilizó el manuscrito de la *Conferencia de las expresiones...* fue un resumen titulado *Sentiments des plus habiles peintres*, realizado por Henri Testelin y editado en la Haya, en 1693. En esta primera versión no se incluyeron diagramas, añadidos tan pronto como 1696. Ese mismo año se publicó por primera vez la versión de Sebastian Le Clerc, *Caractères des passions*, que por lo menos tuvo, hasta 1889, 14 ediciones con ciertas diferencias. En 1698 salió la primera versión de Bernard Picart, que tomó varios grabados de las ediciones de Testelin y de Le Clerc, y que contó con 18 versiones, si se incluyen dos del siglo XX. Quizá de todas las ediciones de la *Conferencia*, la de Picart fue la que más estampas tuvo (41 en la edición francesa y sus derivaciones, ó 54, las de la edición inglesa, de 1701). Por su parte, la versión de Jean Audran, *Expressions des passions de l'Âme...* de 1727, publicó sólo 20 cabezas terminadas, de gran calidad, acompañadas de una versión del texto bastante reducida. Existen 16 reimpresiones de Audran, hasta 1894. Mues "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados" (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de México, 2009), 299.

³⁰ F. Matías de Irala, *Método sucinto y compendio de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura y adornada con otras reglas útiles*, 1739.

³¹ Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions* (New Haven: Yale University Press, 1994); y Montagu, "The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992): 233-248. Para su influencia en Nueva España, véase: Mues, *El pintor novohispano*, 279-367.

³² Este interés por la representación de las pasiones es aún más evidente cuando se compara la gestualidad facial de artistas novohispanos anteriores que concentraron sus esfuerzos en otros recursos plásticos.

conservados evidencian la difusión de estampas, pinturas y libros. En el caso de Miguel Cabrera, es palpable el ambiente intelectual en el que se movía.³³ Poseía una notable cantidad de imágenes, probablemente muchas no realizadas por él (algunas se describen como “viejas”), en variados soportes como tela, madera, lámina, con estuches de caña para desplegarse (kakemonos), y biombos. Entre ellas se mencionan obras de los pintores flamencos del XVII como Antonio Van Dyck (1599-1641), del que también se enlista un libro, posiblemente su libro de retratos o *Iconografía*; así como dos escenas pequeñas y cotidianas de David Teniers,³⁴ seguramente relacionadas con la pintura de castas, género practicado magistralmente por Cabrera.³⁵

Aunque pocas son las veces que se identifican los autores de las pinturas, hay dos entradas que señalan al pintor Juan Rodríguez Juárez, quizá por su reconocido prestigio. Poseía un lienzo de dos tercias de vara, que representaban a san Cristóbal y a santa Gertrudis, así como otros “bosquejos” del mismo pintor del juego de visvis [*sic*], lo que también amplía el tipo de obras que realizaban los artífices.³⁶ La mención específica a “bosquejos” reporta interés, ya que se conocen pocas referencias novohispanas al dibujo como parte del proceso creativo.

El inventario refiere también a varios conjuntos de grabados, imposibles de identificar plenamente con las descripciones realizadas, por ejemplo: “125. *Item*, ciento veintidós retratos, cabezas y medios cuerpos a dos reales cada uno, 30 pesos 4 reales”³⁷ y “202. *Item*, un libro en pasta de mas de un cuarto, con ciento cincuenta estampas de varias figuras estantes y demás, en diez y ocho pesos 6 reales”.³⁸ Cabrera tenía también varias

³³ Publicado por Guillermo Tovar de Teresa. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, (México: InverMéxico, 1995), 269-294. Para el caso español, véase: Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, 1998).

³⁴ Ya que hay dos pintores, padre e hijo con el mismo nombre, es imposible saber de cuál se trata. David Teniers “El Viejo” (1582-1649); David Teniers “El joven” (1610-1690).

³⁵ Tovar, Miguel Cabrera, 4, 21, 27, 272, 23.

³⁶ *Ibidem*, 275, entradas 91 y 92. El visvis, o “...bisbís (o biribí) es un juego de apuestas en un tablero de 70 casillas. El banquero saca un n. mero y el jugador que apostó dicho número es el que gana. El bisbís fue un entretenimiento común de la clase alta. Se alude a este juego en El hombre de mundo (Acto I esc. 7) de Ventura de la Vega”. Jean- Louis Picoche. “Los juegos de la sociedad española romántica”, *Romanticismo, actas de V Congreso: La sonrisa romántica*, Nápoles 1-3 de abril de 1993 (Madrid: 1995), 177-186, especial 179.

³⁷ En: Tovar, Miguel Cabrera, 276.

³⁸ Transcribo aquí las referencias del inventario que mencionan otras estampas encuadernadas, valuadas por Juan Patricio Morlete como “libros tocantes a pintura”: “203. *Item*, otro dicho de más de folio, encuadernado en pergamino doble, con ciento veintiséis estampas, en veinticinco pesos; 204. *Item*, otro dicho de poco más de cuarta, de máquinas, forrado en pergamino, con treinta y ocho estampas, en siete pesos. 205. *Item*, otro dicho de a folio, con varias frutas y otras estampas que todas hacen ciento y una, de media pasta, en dieciocho pesos; 207. *Item*, una biblia de a folio, en asa blanca, con doscientas diez fojas y en cada una cuatro estampas, en trina pesos; 208, *item*, un libro de a folio en pasta blanca, con ochenta estampas en ocho pesos, 209. *Item*, otro dicho de a folio en pasta blanca, con ciento sesenta y tres estampas, en veinticinco pesos; 211. *Ítem*, dos libros en pasta, con todas las estampas del año, que hacen treientos sesenta y seis, en veinticinco pesos; 212. *Item*, varios estados de distintas estampas, en los que se contienen en número y precio en cincuenta y un pesos, cuatro y medio reales”. *Ibidem*, 278-279.

esculturas “en blanco” quizá para realizar policromías, y un par de figuras en cera, tal vez modelos o bocetos.

Otras entradas muestran interés en el arte francés y en particular en la obra de Charles Le Brun. Quizá aquella que señala “75. *Item*, un retrato de una vara, del pintor del rey, en seis pesos”,³⁹ se refiera a una efigie del artista francés, pues su iconografía como pintor del rey era muy conocida. Considero especialmente importantes dos menciones: “41. *Item*. La historia de Alejandro, compuesta de cinco lienzos, tres en bastidores y dos sueltos, en veinticinco pesos”, probablemente de mano del propio Cabrera, y su fuente grabada “101. *Item*. ocho estampas del Juego de Alejandro, con sus marcos, en diez pesos”.⁴⁰ No cabe duda, como veremos adelante, que se trata de las estampas de *Alejandro* que se realizaron a partir de la obra de Le Brun.

Quisiera mencionar algunos libros de arte, entre bastantes de carácter religioso, que poseía este artífice: los dos tomos de Palomino (en 15 pesos); “en octavo, Barqui, Sobre la Escultura y Pintura” (en dos reales); el referido de Van Dyck (“de a folio, en pasta” por 40 pesos); y los dos tomos de las perspectivas del padre Andrea Pozzo (1642-1709) (en 55 pesos).⁴¹ Ha podido comprobarse que varios pintores de este círculo leyeron y citaron a Palomino, así como que usaron estampas de la Iconografía de Van Dyck. Recientemente se ha sugerido que Cabrera siguió los consejos del padre Pozzo para pintar sus murales en el templo jesuita de Tepetzotlán, en particular la utilización de cuadrículas para dibujar.⁴² Hasta el momento no se ha estudiado la importancia que pudo tener el tratado de Benedetto Varchi (1503-1565) en la Nueva España, pero es probable que se tratara de la edición realizada en 1753 por Felipe Castro, escultor académico, dato que se relaciona con el interés que tenían los pintores novohispanos en la Academia de San Fernando y su entorno.⁴³ También es significativa su presencia en la biblioteca del autor, ya que sabemos que Cabrera participó en la realización de retablos y esculturas.

Me interesa destacar que las academias independientes de los pintores de la capital novohispana pudieron ser ambientes propicios en los que se materializaban las influencias teóricas y pictóricas a través del estudio

³⁹ En *Ibíd*em 274.

⁴⁰ *Ibíd*em, 217; 275.

⁴¹ Se trata de las entradas 210, 283, 200 y 208, respectivamente. En: Tovar, Miguel Cabrera, 278, 284.

⁴² Verónica Zaragoza. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, Catálogo de exposición, 7 de noviembre 2015 al 21 de febrero 2016, (México: Museo Nacional del Virreinato/ INAH, 2015), 19-20.

⁴³ Benedetto Varchi. *Lección que hizo Benedicto Varqui en la Academia florentina en tercer domingo de Quaresma del año 1546. Sobre la primacía de las artes, y qual sea más noble, la escultura o la pintura. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti, y otras de los más célebres pintores y escultores de su tiempo sobre el mismo asunto*. Traducidas del italiano por don Phelipe de Castro, primer escultor de Cámara de S.M. director principal de la escultura del nuevo real palacio, director de la Academia de S. Fernando de las tres bellas artes, académico romano y florentino, y entre los arcades de Roma Gallesio Libadico. Quien lo dedica al excmo. señor don Joseph de Carvajal y Lancaster, etc., Madrid, en la imprenta de don Antonio Bieco, 1753.

de libros y repertorios grabados que debieron compartir.⁴⁴ Algunos de éstos debieron ser difíciles de conseguir (según se desprende de los precios, datación y tirajes). En este sentido, se ha identificado la utilización de varios grabados franceses de Simon Vouet (1590-1649), Nicolás Poussin (1594-1665), Pierre Mignard (1612-1695), Henri Testelin (1616–1695), Simeon Thomassin (1655-1733), Claude-Joseph Vernet (1714–1789) y otros pintores de la academia francesa en la obra de distintos artistas, tanto en la ciudad de México como en Puebla. Es importante señalar que los dos juegos de lienzos que realizó Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772) copiando los puertos franceses de los enormes grabados de Vernet, se hicieron para enviarse a Europa.⁴⁵

Como mencioné, los grabados de las *Batallas de Alejandro Magno* fueron muy gustados y sirvieron de base en pinturas de distintas temáticas. Las escenas se pintaron por Le Brun entre 1662 y 1673 y fueron grabadas por varios artífices del buril en distintas fechas cercanas.⁴⁶ Las primeras versiones fueron realizadas por Gérard Audrán (1640-1703) y Gérard Edelinck (1640-1707), luego por Bernard Picart (1673-1733), y en tamaños más modestos por Jean Audrán (1667-1756). Los primeros juegos llegaron a alcanzar tamaños realmente importantes. Incluso las emisiones más pequeñas de los mismos grabados, no resultaban abundantes o fáciles de conseguir. En afán de cuidar la calidad de los grabados, Le Brun solicitó un privilegio real para que sólo con permiso pudieran sacarse más versiones de los mismos y no se hicieran malas copias de su trabajo, tratando de aminorar la posibilidad de que malos grabadores denostaran su prestigio.⁴⁷ Juan Patricio Morlete Ruiz copió, con algunas modificaciones, seis de las escenas (Colección del Banco de México), pero se conservan otras dos que debieron ser de otra serie (Museo de Arte e Historia de León Guanajuato). Al parecer Morlete fue un copista reconocido de obras francesas.⁴⁸

Miguel Cabrera también realizó varias pinturas que recurrieron a estas estampas como fuentes de inspiración para sus obras. En ocasiones el préstamo de cuerpos desnudos, generalmente retorcidos y dolientes, o de malvados que los atacan, resultaron de gran interés para Cabrera, consiguiendo con ellas narraciones visuales claras, emotivas y efectivas. El *Martirio de San Sebastián*, en Santa Prisca de Taxco, ejemplifica cómo el pintor combinó varios modelos, entre ellos detalles puntuales de cuerpos lebrunianos. (fig. 4)

⁴⁴ Mues, *La libertad del pincel*, 239-317.

⁴⁵ Ver el documental “Juan Patricio Morlete Ruiz: Conservation of the Ports of France”, producido por Joseph Fronek, Ilona Katzew y Bianca May, Los Angeles County Museum of Art (2013).

⁴⁶ Sobre estos grabados, véase Louis Marchesano y Christian Michel, eds., *Printing the Grand Manner: Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, cat. exp. (Los Angeles: Getty Publications, 2010).

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 40.

⁴⁸ Como un ejemplo del uso de estas estampas, véase: Paula Mues Orts, “Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de La Santísima de México”, *Boletín de Monumentos Históricos* 24, 3a época (2012): 117-140.

Como muestra de la fusión entre una fuente textual y una visual, quisiera centrarme en el *San Ignacio herido en la batalla de Pamplona*, de Miguel Cabrera, perteneciente a una serie para la Casa Profesa, (1753). La narración textual se tomó del libro del padre Francisco García, *Vida, virtudes, y milagros* del santo, aparecido originalmente en 1685 y que tenía el pintor en su biblioteca.⁴⁹ Según Verónica Zaragoza, este texto se caracterizaba por incluir detalles vívidos que resaltaban las virtudes de Ignacio, muchos de ellos reconocibles en las obras de Cabrera, por lo que tuvo gran aceptación tanto entre jesuitas como entre fieles. Por su accesibilidad la elección de la fuente es lógica, pese a que existían ya hagiografías del santo consideradas “más modernas” y críticas.

La narración del padre García de esta escena, pudo haber influido en detalles y cuestiones emotivas que Cabrera tradujo a su obra:

Los Franceses picados de que tan pocos Soldados se resistiessen a todo un Ejército vitorioso, batian por una parte el Castillo con cañones, reforçados, sin cessar un punto, por otra aplicaban escalas para ganar el muro; y Ignacio, como un nuevo Marte, acudía a todas partes a dar aliento a los soldados, exponiéndose al mayor peligro por quitarles el temor; mas una vala de cañón dio en aquella parte del muro, donde Ignacio valerosamente peleaba, la qual le desgarretó la pierna derecha, y casi desmenuzó los huessos de la canilla, y una piedra que resurtió del muro con la fuerça de la pelota, le hirió la pierna izquierda; y con estas dos heridas cayó en tierra, y con él cayeron los ánimos de todos, que desconfiados de poderse defender, entregaron luego la Fortaleza a los Franceses a veinte de mayo de mil quinientos y veinte y uno, segundo día de la Pascua de Pentecostés, de particular devoción para los amadores del santo, que le llaman de la conversión, por la ocasión que dio cabida a la nueva vida, y altura de perfección a que Dios le levantó, y día recomendado del mismo santo, que apareciendo desde el cielo a un hijo suyo, le dijo tuviesse en veneración este día, por memoria de su conversión.⁵⁰

Cabrera además tenía antecedentes plásticos directos sobre esta representación. Uno de ellos fue la *Vida en imágenes de San Ignacio de Loyola* de Barbé y Peter Paul Rubens. A primera mirada, la pintura se representó de manera bastante similar al grabado, sobre todo en la sección castillo asediado, aunque es probable que hubiese recibido la petición de incluir detalles como el cañón que le rompió la pierna al santo.

Si bien es probable que fueran los mismos patrocinadores quienes sugirieron el libro de García como fuente, parece improbable, prácticamente

⁴⁹ Verónica Zaragoza. *Vida de san Ignacio de Loyola (1757), serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo*, (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 2012), 60. Es imposible, sin embargo, saber si el libro llegó a la biblioteca del pintor debido a la comisión de la pieza, o por otras vías.

⁵⁰ Citado en: Zaragoza, *Vida de San Ignacio*, 78.

descartable, que los jesuitas eligieran las formas de representación o soluciones plásticas que siguió el pintor. Cabrera seleccionó figuras de al menos dos grabados de las batallas de Alejandro para componer su obra. **(fig. 5)** Sustituyó a Poro herido por Ignacio, cargado por sus colegas, en una especie de reacomodo de figuras. Varios de los detalles parecen coincidir, sin embargo, con otra de las estampas de la serie, *La batalla de Arbella*, como los personajes arriba de las torres. El pintor realizó una muy efectiva mezcla de elementos, que dieron como resultado una composición original, que representó la narración tradicional, y el lenguaje moderno de la narratividad pictórica.

4. Intereses compartidos, paralelismos y circulación

A manera de propuesta, para ser indagada con precisión en el futuro, quisiera señalar la posibilidad de que en España el escultor murciano Francisco Salzillo (1707-1783), utilizara también algunos de los modelos comunes en el ámbito pictórico novohispano, con intencionalidades similares. Advierto que no me guiaré por el texto de Jonathan Brown con el que introdujo al catálogo de Cristóbal de Villalpando (1997) realizado por Juan Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, en el que comparaba el desarrollo de la pintura de Murcia con la capital novohispana del siglo XVII.⁵¹ Brown detectaba condiciones de producción pictórica periféricas en ambos casos, causando una polémica no escrita entre académicos mexicanos. Considero cuestionables varios de sus parámetros de comparación entre Murcia y la "Nueva España" (toda ella), como sus capacidades de patrocinio, el papel económico que jugaban en la monarquía o la "enorme distancia" de ambas con la corte. Creo que el autor, en un afán de introducir los conceptos de este modelo metodológico, dejó de lado las particulares y muy complejas dinámicas sociales del virreinato novohispano. Parto asimismo de la idea de que el siglo XVIII presenta un panorama diferente al del XVII que menciona el autor. La ciudad de México, así como quizá la de Puebla, fueron centros productores de arte en el siglo XVIII, exportando obras tanto al interior de la Nueva España, como a Europa. Por ello muchas de las firmas de los artífices de la capital se acompañaban de un "hecho en México".

Mi interés en Francisco Salzillo no es ejemplificar desarrollos "periféricos", sino plantear posibles situaciones paralelas en lo que se refiere a la circulación de modelos y fuentes de inspiración, originadas en la pretensión durante el siglo XVIII de seguir una estética más global, en su afán por competir con producciones de otras regiones del mundo, y que en Nueva España había significado desarrollar herramientas plásticas nuevas, en pos de una mejor narratividad. Creo que la obra de Salzillo ilustra varias de estas ideas en su propio contexto.⁵²

⁵¹ Jonathan Brown, "Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española", en *Cristóbal de Villalpando c. 1649-1714*, Gutiérrez Haces, Juana, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar. (México; Fomento Cultural Banamex, 1997), 23-27.

⁵² Por razones de espacio en este texto, reduciré los ejemplos visuales a ciertos detalles de pocas obras, pero no he olvidado que en las esculturas el punto de vista del espectador varía

Como Cristóbal Belda Navarro planteó en su libro *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII* (1993), en Murcia se buscó defender a las artes como liberales principalmente en esa centuria, acciones en las que Salzillo tuvo una actuación significativa.⁵³ El autor relata cómo primero los pintores pidieron que se les considerara artistas liberales, lo que les fue negado por el ayuntamiento para seguir cobrando sus impuestos (1719). Más tarde los alarifes consiguieron un pago de gracia y cierta afirmación laboral (1736), y posteriormente varios escultores, entre ellos Salzillo, buscaron el reconocimiento de la liberalidad de su profesión para que se les eximiera de las listas de leva, lo que se sumó un pleito de todos los pintores pidiendo nuevamente su reconocimiento, concedido finalmente a todas las artes (1743/44-1752).⁵⁴

Según Ceán Bermúdez, Salzillo fundó una academia independiente de dibujo hacia 1763, en la que "...concurrían los jóvenes por las noches a estudiar principios, a dibujar modelos y también el natural, pagando él la mayor parte de los gastos".⁵⁵ Mejor documentada está su actuación como director y enseñante de dibujo, en la Sociedad Económica de Amigos del País a partir de 1779.⁵⁶ Salzillo, por lo tanto, fue un artista capaz de argumentar teóricamente, y responder plásticamente a una situación social compleja y cambiante. Recuérdese lo que ocurría en México en paralelo en el mismo sentido. Sin ser iguales, los caminos por los que se buscó el reconocimiento artístico, tienen características similares: se trabajaba legalmente, usando la teoría pictórica como aliada, y se actuaba en grupo. Los líderes de éstos fueron artífices reconocidos que buscaron apoyo de patronos destacados y que lograron utilizar la escritura para sus fines. En el caso de Murcia los pleitos se presentaron ante el cabildo de la ciudad, en tanto que en la ciudad de México algunas peticiones se hicieron directamente al virrey, quien involucró al Ayuntamiento.

La gran calidad de los conjuntos escultóricos y obras aisladas de Francisco Salzillo ha dado pie a numerosos artículos, libros especializados, exposiciones y catálogos. Los investigadores han interpretado su obra de diversas maneras, discutido varias veces atribuciones de piezas importantes y documentado otras. Se ha destacado la posición de Murcia como puerta al Mediterráneo, la relación del escultor por vía paterna con Italia, en particular con Nápoles, la importancia de artistas de Valladolid y Francia en la región. Belda Navarro, uno de sus estudiosos más destacados, escribió:

la percepción de las mismas, por lo que es importante tomar en cuenta varios ángulos de las piezas. Entre paréntesis remitiré a otros ejemplos no ilustrados.

⁵³ Cristóbal Belda Navarro. *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, (Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993).

⁵⁴ Contrariamente en la Nueva España, varios artífices buscaron una carrera militar, por lo menos en algún momento, en busca de prestigio, asunto que debe indagarse más puntualmente.

⁵⁵ Citado en Germán Ramallo Asensio. *Francisco Salzillo escultor (1707-1788)* (Madrid: Ars Hispanica, 2007), 64.

⁵⁶ *Ibidem*, 65.

El tema de las fuentes de inspiración es de gran interés para la Historia del Arte. Con él se trata de explicar los aspectos creativos de un artista, la difusión formal de muchas soluciones compositivas, los cuadros de influencias y el vehículo de relación existente entre él y otras obras lejanas en el tiempo y el espacio, fenómeno frecuente y común que confirma los lazos internacionales de un artista y el prestigio de su obra. Por lo que se refiere a Francisco Salzillo este problema ha constituido una antigua preocupación, si bien la historiografía tradicional se ha debatido entre dos grandes cuestiones: la de quienes intentaban rastrear las fuentes y el origen de su escultura y la de quiénes veían su mayor mérito en la falta de ejemplos consistentes para plantear una mínima relación. Era la aspiración romántica del genio aislado y espontáneo.⁵⁷

En afán de evitar verlo justamente como un genio en solitario, Belda y otros investigadores han relacionado sus obras con sus contemporáneos, antecedentes escultóricos y algunos grabados. Es el caso de la identificación que realizó Belda de la figura de san Pedro en su conjunto de la *Oración en el huerto*, como inspirada parcialmente en una estampa de Hieronimus Wierx (1553-1619). La realización de bocetos permitió a Salzillo y sus contemporáneos ser partícipes de prácticas artísticas cultas, en las que se consideraba fundamental el pensamiento y la creatividad antes que la práctica. Pero también la teoría alentaba la búsqueda de modelos adecuados, grabados o pictóricos, que permitían a los artistas relacionarse entre ellos y con soluciones compositivas o iconográficas consagradas.

En mi opinión Salzillo recurrió a modelos italianos más allá de los napolitanos como el de Maratti, tan usado por José de Ibarra en fechas cercanas, y que debió inspirar un dibujo y una escultura para la iglesia de san Miguel de Murcia. (**fig. 6**) Se trata de un grabado firmado en 1738 por Salzillo, en el que se identifica la imagen como *Virgen del Patrocinio* en un impreso granadino. Pese a que el escultor hizo suyo el modelo iconográfico y cambió la advocación, es perfectamente reconocible la inspiración en Marratti. Salzillo realizó, como en otras ocasiones, una buena traducción plástica de la estampa al modelado y la madera, proceso complejo que permitía asimilar pero también crear, pues el escultor debía entender cómo manejar los múltiples perfiles a partir de una idea bidimensional.⁵⁸

Creo también que su obra se relaciona con la teoría y los grabados de Charles Le Brun y el ambiente del academicismo francés. Por ejemplo, la proximidad física entre el ángel y Cristo en el paso de la *Oración en el huerto* puede rastrearse en distintos grabados franceses que alteraron el apartamiento tradicional entre ambas figuras que así lo representaron, provocando una mayor intimidad y evocación sentimental. Una modificación

⁵⁷ Belda Navarro, "Fuentes Iconográficas y de inspiración en la escultura de Francisco Salzillo", Conferencia 1968, publicado IMAFRONTE 2, (1986):102.

⁵⁸ Juan Bordes, "Copiar para crear, del grabado al modelado", en *Copia e Invención. Modelos, réplicas series y citas en la escultura europea*, Gil Carazo, Ana, coord. (Valladolid: Museo Nacional de Escultura), 87-103.

iconográfica similar se observa en representaciones novohispanas contemporáneas. **(fig. 7)** Pero más allá de la composición, me parece probable que Salzillo también hubiera visto los grabados de las pasiones del alma, pues hay mucha cercanía entre algunas cabezas y sus obras.

Quiero reiterar que la teoría de las pasiones temporales de Le Brun coincidió con otras propuestas que desarrollaron la gestualidad facial, por lo que ciertamente estas cercanías podrían tratarse de coincidencias. Sin embargo, considero que el escultor murciano pudo interesarse en la sistematización de la gestualidad que propuso el francés, y que seguramente tuvo oportunidad de ver algunas de sus versiones grabadas. **(fig. 8)** En efecto, en varias de sus obras hay similitudes entre las expresiones, adaptadas a la tridimensionalidad, y las estampas francesas.

Mi intención ha sido, realizar una historia del arte más integral, al incorporar elementos de comparación desde las coordenadas artísticas de creación y recepción. Me interesa la circulación y difusión de las ideas, y los medios por los que éstas llegaban: libros, copias pictóricas, y estampas como modelos plásticos; la circulación de éstos entre pintores y escultores, y sus clientes. Pero ¿Podemos considerar las estampas o libros como medios de difusión de pensamientos? Supongo que sí, pero que no en sí mismas, sino como parte de formas de socialización. Cómo Roger Chartier reclamaba para los libros, no se trataba sólo del tamaño, tipografía, y valor de los mismos, sino de las prácticas asociadas a su lectura.⁵⁹ Si bien estamos lejos de saber cómo se recibían o vivían las estampas, pinturas y esculturas, los caminos y éxito que tuvieron en su difusión, plantean vías de interpretación. Para ello será fundamental seguir las huellas que nos dejan estos rastros, e indagar en las intenciones de sus usuarios.

⁵⁹ Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1995), 50-56.

APÉNDICE. IMÁGENES

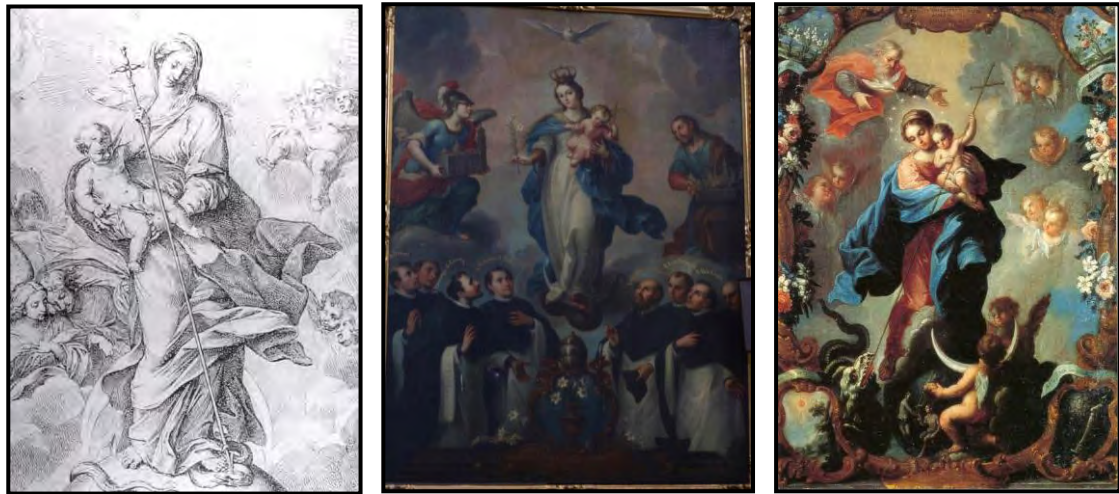


Fig. 1. Anónimo italiano, después de Carlo Maratti. *Inmaculada*, siglo XVII (izquierda)- José de Ibarra, *Inmaculada Concepción con canónigos*, 1732, Catedral de Puebla, Puebla (centro)- José de Ibarra. *Inmaculada*, Museo de América, Madrid (derecha).



Fig.2. Carlo Dolci, *Mater Dolorosa*, Museo de Arte de Tokio (izquierda)- José de Ibarra, *Virgen Dolorosa*, Museo de las Vizcaínas (derecha).



Fig.3. Henri Testelin, después Charles Le Brun, *Sentimens des plus Habiles Peintres sur la pratique de la plusieurs discours Accademique*, 1696, The Metropolitan Museum of Art, NYC (izquierda)- Fray Matías de Irala, *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías*, 1739 (derecha)



Figura 4. Mosaico de la obra de Miguel Cabrera, *Martirio de san Sebastián*, Templo de Santa Prisca y san Sebastián, Taxco, con detalles de los grabados después de Charles Le Brun de Gérard Audrán. *Alejandro y Poro*; y *La batalla de Arbela*.



Figura 5. Miguel Cabrera, *San Ignacio herido en Pamplona*, Museo Nacional del Virreinato, originalmente para la Casa Profesa; y detalles de los grabados después de Charles Le Brun de Gérard Audrán. *Alejandro y Poro*; y *La batalla de Arbela*.

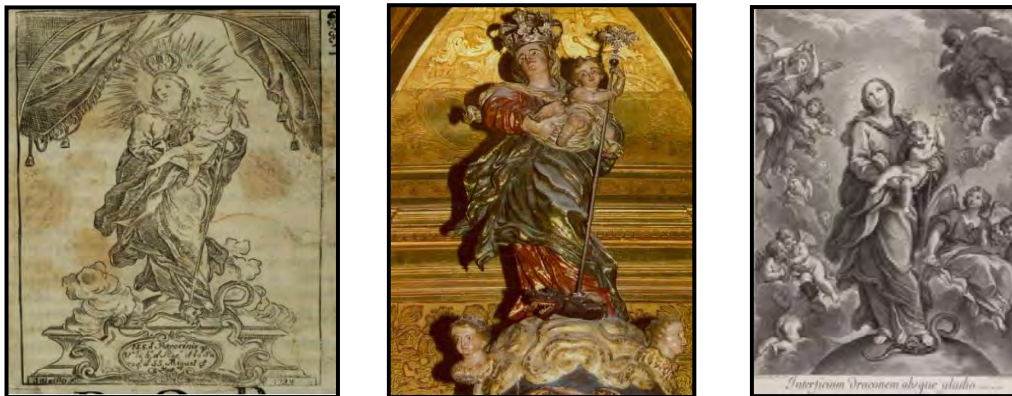


Fig.6. Francisco Salzillo, *Virgen del Patrocinio*, 1738, Museo de Salzillo, Murcia (izquierda)- Francisco Salzillo. *Virgen del Patrocino*, Iglesia de san Miguel, Murcia. Algunos autores la han atribuido a Nicolás (centro)- Jacob Frey, El Viejo, después Carlo Martti, *Interficiam draconem absque gladio*, Fine Arts Museums of San Francisco (derecha)



Fig.7. Francisco Salzillo, *Oración en el huerto*, Detalle, 1752, Museo de Salzillo, Murcia (izquierda)- José de Ibarra, *Oración en el huerto*, Catedral de Morelia, Michoacán (centro)- Miguel Cabrera, *Oración en el huerto*, Templo de la Profesa, Ciudad de México (derecha)

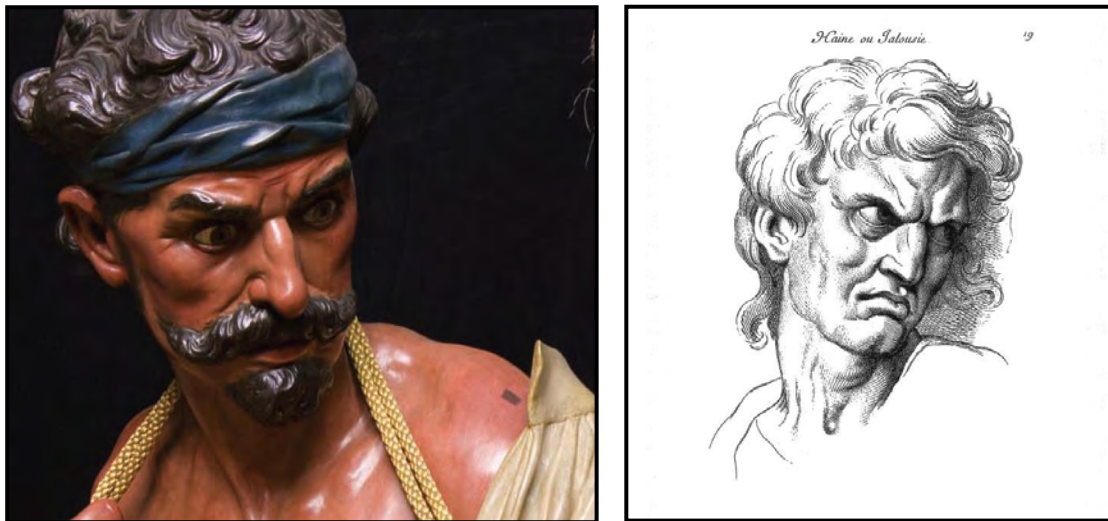


Figura 8. Francisco Salzillo. *La caída de Cristo*, detalle (izquierda)- Le Brun según Jean Audrán. El odio y los celos, en *Expressions des Passions de L'Âme*. 1727 (derecha).

COMPAÑÍAS MILITARES DE ÁNGELES EN LA CULTURA VISUAL HISPÁNICA DURANTE LA EDAD MODERNA

Escardiel González Estévez
(Universidad de Sevilla)

RESUMEN

En este texto se explora la evolución, circulación y significación de la iconografía de los llamados “ángeles arcabuceros”, acuñación que proponemos sustituir por la de compañías militares de ángeles, al ajustarse mejor esta última a la realidad de las series pictóricas donde tales figuras son representadas. Sin obviar, por tanto, esta interrelación; nos centramos en el estilema del ángel con arma de fuego, aislándolo de otras muy diversas tipologías angélicas que la historiografía del arte ha tendido a englobar de forma conjunta. La revisión del caudal historiográfico subraya la heterogeneidad de interpretaciones, algunas contradictorias, que intentamos esclarecer y resituar mediante el análisis de los elementos iconográficos. Por otra parte, el análisis de documentos inéditos y crónicas sobre la procesión del Santo Entierro en Sevilla con ángeles portando armas de fuego desde el s. XVII, cambia el sentido de precedentes y modelos en la relación península-Andes hasta ahora. Con ello se demuestra la expansión de redes visuales compartidas a ambos lados del Atlántico, y se incide sobre la tesis de la retroalimentación fiesta-pintura como clave para entender esta iconografía que aún sigue planteando muchas incógnitas.

PALABRAS CLAVE: ángeles arcabuceros, iconografía, fiesta, series pictóricas

MILITARY COMPANIES OF ANGELS IN HISPANIC VISUAL CULTURE DURING THE EARLY MODERN PERIOD

ABSTRACT

This essay explores the development, circulation, and meaning of the iconography of the so-called “harquebusier angels,” a designation I propose to substitute with that of “military companies of angels” which corresponds more accurately to the nature of the pictorial series in which these figures are usually represented. Particular attention is paid to the image of the angel with a firearm, isolating it from other angelic typologies that art history has tended to lump together. An analysis of the historiography reveals the extent to which different, and sometimes

incompatible interpretations of these angels continue to circulate. I attempt to bring some clarity to these issues in order to reconfigure the study of these paintings through a careful analysis of their various iconographic elements. In addition, unpublished documents and chronicles are presented here concerning the procession of the Santo Entierro in Seville in the seventeenth century in which angels with firearms appear. These sources change the current state of knowledge about precedents and models for the harquebusier angel paintings and the overall sense of the relationship between the Iberian Peninsula and the Andes. In this way, this essay connects with studies looking at networks and connections between both sides of the Atlantic; it also stresses the interrelationship between religious performances and paintings as a key avenue for further understanding this still problematic iconography.

KEYWORDS: harquebusier angels, iconography, performance, pictorial series

COMPAÑÍAS MILITARES DE ÁNGELES EN LA CULTURA VISUAL HISPÁNICA DURANTE LA EDAD MODERNA

Los ángeles con arma de fuego en ristre han despertado (y lo siguen haciendo) una tremenda fascinación. Aunque las imágenes de ángeles armados se remontan a Bizancio y se prodigaron por Europa a lo largo de toda la Edad Media, la actualización del armamento solo se produjo en esta variante. Mientras, para las representaciones de otros ángeles guerreros coetáneos e, incluso, posteriores: aquellos en lucha contra sus pares rebeldes y, especialmente, San Miguel, se siguió acudiendo a la panoplia tradicional: espada o lanza, y como elementos defensivos: peto, coraza y casco. Esta diferencia ha de responder necesariamente al sentido de tales imágenes.

Aunque en algunos detalles podemos observar las transformaciones sufridas a lo largo de las diferentes épocas: desde la lóriga bizantina hasta el brial en el renacimiento italiano, desde la rodela hasta la adarga, desde la diadema hasta el morrión; las armas no fueron sustituidas a pesar de los avances técnicos tan connotados que supuso el uso de la pólvora. ¿Por qué, cuando con otros elementos sí activaron el anacronismo? Esa imagen, la del ángel con arma de fuego, debía remitir a otra referencia que hiciera poco oportuno representar a San Miguel, su ejército o algunas de las jerarquías angélicas (virtudes o potestades, especialmente) de tal guisa. Quizá por no ajustarse a la tradición, por contrario al decoro, incluso, por extravagante; pero entendemos que la razón residía en representar una realidad muy concreta que se diferenciaba notoriamente de la iconografía del ángel bélico en sus variantes codificadas. Si no existía una tradición iconográfica, ¿de qué fuente bebió entonces el estilema del ángel con arcabuz? El universo festivo hispánico nos suministra la respuesta¹.

1. El ángel arcabucero, una iconografía de fortuna historiográfica

De la revisión historiográfica sobre esta reconocida y reconocible iconografía se extraen dos claras conclusiones. No hay obra compilatoria sobre el arte iberoamericano que deje de incluir un epígrafe al respecto desde que M. Soria lo introdujese en 1959². Si el volumen compete al arte

¹ Agradezco a quienes han enriquecido con sus apreciaciones este texto: los dictaminadores y a mis admirados L. Elena Alcalá y Ramón Mújica y Nelly Sigaut, por sus consejos e inspiración.

² George Kubler y Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions: 1500 to 1800* (Harmondsworth, Penguin books, 1959), 320, fig. 180 A; Gabriel Palmer y Donna Pierce, *Cambios. The spirit of transformation in Spanish Colonial Art* (Albuquerque: Santa Barbara Museum of Art-University of New Mexico Press, 1992), 42-45; Marjorie Trusted, *The Arts of Spain. Iberia and Latin America 1450-1700* (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2007), 180-183; Santiago Sebastián, *El Barroco iberoamericano: mensaje iconográfico* (Madrid: Encuentro, 2007), 194-198; L. Elena Alcalá. "Ángeles arcabuceros," en *Los siglos de oro en los virreinos americanos*, ed. Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (Madrid, Sociedad Estatal, 1999), 365-371.

alto peruano, su presencia se hace entonces insoslayable³. Por otra parte, resulta curioso comprobar que el tratamiento de la iconografía como sujeto aislado ha sido la posición tomada por los autores anglosajones⁴, mientras que el elenco iberoamericano, con Teresa Gisbert y Ramón Mujica como máximos exponentes⁵, ha optado por un análisis en conjunto con las diversas tipologías que componen las series angélicas. Dado que los arcabuceros siempre aparecen junto a otros ángeles que no lo son en los conjuntos conservados, completos o quasi completos, este último enfoque se presenta como el más pertinente e integrador. Integrador, pero también poco específico, pues en tales estudios las series donde aparecen los arcabuceros se han abordado junto a otras tipologías de series (pasionarios, mariológicos, Siete Príncipes...) sin discriminar. Ardua tarea la de desenmarañar la madeja del imaginario angélico, pero es necesario atender a las especificidades. Por otra parte, además, dentro de las mismas series que incluyen los arcabuceros, no todos los ángeles portan el arcabuz, sino también banderas, instrumentos musicales, u otras armas, como alabardas; por lo que la etiqueta de arcabuceros resulta inexacta, debiendo acudir a otra designación más ajustada, como, por ejemplo, la propuesta por Schenone: ángeles militares, compañías o escuadras⁶.

Las líneas interpretativas han oscilado desde lecturas de sometimiento de la población indígena a los agentes conquistadores⁷, hasta la postura contraria de resistencia de los primeros⁸; de identificación de los ángeles con los soldados españoles, pero también con los guerreros indígenas. Esta última analogía ha sido una de las banderas del mestizaje colonial, aunque

³ Leopoldo Castedo, *The Cuzco Circle* (New York: The Center for Inter-american Relations, The American Federation of Arts, 1976), 55-56; Teresa Gisbert, y José de Mesa, *Historia del arte en Bolivia* (La Paz: Gisbert y Cia, 2012), 150-153; Luis E. Wuffarden y Ricardo Kusonoki, *Pintura cuzqueña*, (Lima: MALI, Banco de Crédito del Perú, 2016).

⁴ Pal Kelemen, "Archangels musketeers," en *Vanishing Art of the Americas* (New York: Walker, 1977), 135-160; Guy Brett, "Being drawn to an image," *Oxford Art Journal*, vol. 14, n. 1, (1991), 3-9.

⁵ Teresa Gisbert, "The Angels," en *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*, ed. John Stringer (New York: Center for Inter-American Relations, 1986), 58-63; Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz, Gisbert y Cia, 1980); y de la misma autora, "Dioses y ángeles en Copacabana," en Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (La Paz: Plural, 1999); José de Mesa y Teresa Gisbert, "Las series de ángeles en la pintura virreinal," *Revista Aeronáutica*, 31 (1976): 60-66; y de los mismos autores, "La jerarquía de los ángeles," en *El retorno de los Ángeles* (La Paz: Unión Latina, 2006), 15-72; Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992); Ramón Mujica Pinilla, "Los ángeles de la conquista y las plumas del sol," *Revista de Estudios Hispánicos*, 19 (1992): 309-320; Ramón Mujica Pinilla, "Angels and demons in the conquest of Peru," en *Angels, Demons and the New World*, ed. Fernando Cervantes y Andrew Redden (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 171-210; Federico Kauffman Doig y Ramón Mujica Pinilla, *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista* (Lima, Banco de Crédito del Perú, 1993).

⁶ Héctor Schenone, *Salvando alas y halos. Pintura colonial restaurada* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1989).

⁷ Julia Herzberg, "Angels with guns," en *Gloria in excelsis*, 64-75.

⁸ José Emilio Burucúa, "Ángeles arcabuceros: milenio, Anticristo, judíos y utopías en la cultura barroca de América del Sur," *Temas Medievales*, 3 (1993): 83-118; Orlando Hernández Ying, "Angels in the Americas: paintings of apocryphal angels in Spain and its American Viceroyalties" (Tesis Doctoral, The City University of New York, 2009).

no se trate de una hibridación visual⁹ pues los elementos indígenas no son aquí de orden iconográfico y ello complica, sin duda, su percepción. Tal enfoque ha sido defendido por Gisbert, quien en una primera instancia propuso una lectura centrada en la estrategia de los misioneros para sustituir el culto indígena a las estrellas y a los fenómenos meteorológicos por el de los ángeles apócrifos¹⁰. Mujica se ha decantado por interpretar también un apoyo de la Iglesia virreinal al culto a los arcángeles, pero para poder reemplazar y absorber el prestigio y poder de los Huamincas (servidores de Viracocha) sobre la población indígena; reconociendo que el interrogante de la superposición del culto angélico a lo prehispánico aún carece de estudios en profundidad¹¹. El erudito peruano ha optado por una lectura absolutamente híbrida: “el ángel arcabucero es el español transfigurado en guerrero santo pero también es un viracocha con un trueno del cielo en la mano”¹²; considerándolos una tardía consolidación del discurso profético virreinal. Ávila, por su parte, asevera que la creación de la iconografía “fue responsabilidad directa de los misioneros españoles, y seguramente jesuitas”¹³, entendiéndola como consecuencia directa del clima de extirpación de idolatrías¹⁴ y rebatiendo la tendencia historiográfica que ha relacionado los arcabuceros con la pervivencia de cultos andinos¹⁵. También se han

⁹ Sobre la problemática de la visibilidad o su ausencia en la hibridación colonial: Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America,” *Colonial Latin American Review*, 12, 1 (2003): 5-35.

¹⁰ Gisbert (*El paraíso*), también ha planteado una identificación con las jerarquías angélicas, pero el incumplimiento del número 9 y de los atributos, hacen descartar esta hipótesis. En cuanto a los nombres apócrifos lanzó la conjetura sobre un origen en el *Libro de Enoc*, de lo que se retractó en sucesivas publicaciones. La lectura más radical en este sentido ha sido propuesta por Jerónimo Granados, “Ángeles arcabuceros: iconografía en resistencia a la conquista”, *Cuadernos de teología*, 21 (2012), 104-135, quien no duda en concluir una representación de los ángeles arcabuceros como Illapa en base al sonido del arma. Gabriela Behoteguy, “Diálogo simbólico entre la Virgen María y la Pachamama y diálogo simbólico entre los ángeles y arcángeles coloniales y los chaltripulis y las divinidades aladas prehispánicas” *Consultoría para el Museo de Arte de La Paz*, 2015, 56-70, con otra teoría de cuño filológico, se ampara en la etimología de pacajes (personas pájaro) para interpretar las imágenes como un “homenaje en la memoria social a los antiguos guerreros” de esta etnia. Hernández (“Angels in the Americas,” 164) considera una apropiación del culto por los indígenas a partir de la rebelión en Lima en 1750, virando su significación desde la conquista a su extremo: la resistencia.

¹¹ Mujica, “Angels,” 187, constata la identificación de los wamanis con los ángeles caídos que, para el cronista Avendaño, fueron los fundadores de la religión incaica.

¹² Mujica, *Ángeles*, 212. También lo ha hecho así Kelemen, “Archangels”.

¹³ Mario Ávila Vivar, *Angelología barroca. Las series angélicas* (Madrid: Mario Ávila Vivar, 2016), 286, y añade con ironía: “no podemos imaginar a los caciques ni a los pintores indios, creando *motu proprio* unos cuadros de ángeles militares vestidos como la guardia del rey de España”.

¹⁴ *Ibid*, 290-292. El autor señala que la zona del Collao, donde se sitúa el origen de la iconografía, fue siempre una zona conflictiva, sugiriendo su vinculación a la campaña extirpacionista de idolatrías de 1610. Sin embargo, el Collao está alejado del área de Huarochirí, donde se lanza dicha campaña; además de iniciarse con bastante anterioridad a los orígenes de la iconografía, cifrados según el mismo autor, en el reinado de Carlos II. Sorprende este desfase cronológico, tanto más cuanto que en su refutación de la tesis que basa el origen de los arcabuceros en la cristianización de los mitos andinos, Ávila argumenta precisamente la obsolescencia de esta estrategia para el s. XVII.

¹⁵ *Ibid*, 297: “la importancia de los ángeles arcabuceros no radica tanto en sus posibles vinculaciones con los cultos andinos, como en su originalidad artística y en su significado religioso para la sociedad virreinal”.

expresado en esta línea Balbastro y Santucci, quienes no dudan en atribuir la función de extirpadores de idolatrías a unos arcángeles motejados de 'soldados autoritarios y crueles' como estrategia visual fundamentalmente jesuita¹⁶. Para Vandembroeck sería en cambio la propia élite indígena quien habría propagado el culto a los ángeles a través de cofradías¹⁷, al igual que para Herzberg¹⁸. Burucúa, destacando la asombrosa confluencia de elementos cristianos, indígenas y criptojudíos ha llegado a plantear una explicación filológica sobre la base del tratado del jesuita Andrés Serrano, proponiendo una extravagante hipótesis. Basa esta en el equívoco de la palabra arcaduz por arcabuz, lo cual habría generado la idea de representar a la hueste angélica como un regimiento de arcabuceros¹⁹.

Los autores anglosajones, precedidos por el artículo pionero de Barbara Aitken en 1949²⁰, han enfocado su atención más hacia el aspecto de la indumentaria²¹. La folklorista británica que trató el asunto a través de la serie de importación peruana en Ezcaray²², es la responsable de otro de los axiomas incontestados hasta la fecha en relación a las fuentes visuales de la imagen: los manuales de armas de Jacob de Gheyn y Henry Hexham en el s. XVII. Veremos su alcance.

Semejante fluctuación interpretativa pone de manifiesto la complicación del sujeto y la necesidad de seguir explorando otras vías que permitan consensuar una comprensión más ajustada. Desmarcándonos de estos extremos, planteamos una interpretación con base en el extraordinario universo festivo del mundo hispánico a través de fuentes textuales. Todos los autores, no obstante, han coincidido en afirmar que se trataba de una innovación iconográfica nacida en el territorio altoperuano circundante a las riberas del lago Titicaca. Sin embargo, la existencia de otras pinturas en España, de ejecución local, dadas a conocer recientemente por Ávila Vivar²³, así como el análisis de varios documentos inéditos relativos a Sevilla que aquí abordaremos, nos empujan a reconsiderar esta asentada idea. Con ello no deja de preciarse el Collao como el foco de principal y de mayoritaria

¹⁶ Matías Balbastro y Ana Florencia Santucci, "Armas y alas. Los ángeles arcabuceros. El ejército de los extirpadores de idolatrías," en Roberto Casazza et al. *Artes, ciencias y letras en la América colonial*, tomo I (Buenos Aires: Teso, 2009), 215-230. Los autores subrayan la coincidencia geográfica entre el Collao, centro originario de la iconografía, y el foco de formación de misioneros jesuitas para el altiplano surandino, con centro en Juli.

¹⁷ Paul Vandembroeck, "From the God with the serpent-staff to the heavenly artillery", en *America: bride of the sun: 500 years Latin America and the Low Countries* (Brussels: Imschoot, 1992), 157-178. Elige, en este caso, la mitología de los indios kallawayá para exponer su hipótesis.

¹⁸ Herzberg, "Angels".

¹⁹ Burucúa, "Ángeles", 113.

²⁰ Barbara Aitken, "The Angels of Ezcaray," en *Homenaje a Don Luis de Hoyos Sáinz* (Madrid: Valera, 1949-1950), vol. I, 33-35. Partiendo de su hipótesis se ha llegado a cavilar una difusión en América a partir de los azulejos de Delft con esta iconografía, empleados como contrapeso en los barcos. Kelemen, "Archangels", fig. 6.11.

²¹ Kelemen, "Archangels"; Brett, "Being".

²² Sus comentarios fueron retomados por José Merino Urrutia, "Los ángeles de la ermita de Allende en Ezcaray," *Archivo Español de Arte*, XXXI (1958): 247-251, y replanteados por Ávila, *Angelología barroca*.

²³ Mario Ávila Vivar, "Ángeles arcabuceros españoles. La serie de Chera (Guadalajara)", *Cuadernos de Arte e iconografía*, 46, t. XXIII, nº 46 (2014): 503-521.

producción, ni se resiente el vínculo que dota de una fuerte componente identitaria a esta iconografía con tal territorio y su población, visible, prácticamente, hasta la actualidad en su folklore. Sigue restando por responder el interrogante de la apabullante difusión de la iconografía en la zona, así como la cuestión sobre los nombres apócrifos. Sin embargo, puede puntualizarse respecto a este último aspecto que, frente a la repetida teoría que explica dicho rasgo por la influencia del criptojudasmo en América, las series andaluzas de ángeles de mediados del s. XVII²⁴ ya hacen alarde de un amplio elenco de nombres apócrifos entonces; por tanto, en una data previa.

Antes de aventurar interpretaciones totalizadoras, sería conveniente tomar en consideración que la significación del ángel arcabucero debió revestir notables diferencias para los ojos de un criollo, frente a los de un paca; incluso quizá entre un curaca y un campesino de esta misma etnia. Cuando se lanza una interpretación iconográfica debería concretarse desde la mirada de quién intentamos analizar el tema, y no sobreentenderlo como un todo homogéneo. Desafortunadamente, es difícil también aquí construir una *history from below* dada la escasez y el carácter sesgado de información relativa a la 'no élite', frente a la imposición de la documentación institucional. No obstante, debemos ser capaces de ofrecer una interpretación a ese imaginario compartido que dotaba de similitudes y equilibrio al imperio. Y en ese sentido, la percepción de los conquistadores españoles como mensajeros alados a ojos de los indígenas que recogen cronistas mestizos o indígenas como el Inca Garcilaso, Pachacuti Yupamqui o Diego de Castro Titu Cusi Yupamqui según ha señalado Mujica²⁵, ofrecen una información preciosa, aunque anteceda el surgimiento de la iconografía, y pone de manifiesto la superposición de niveles de lectura del tópic que aquí abordamos. Avocados como estamos a considerar que la mayoría de las series conservadas lo han hecho en parroquias rurales de comunidades indígenas en la zona del Collao, generalmente, sin adscripción a una orden religiosa concreta, hemos de vislumbrar un mayor éxito en semejante contexto, aunque sigamos sin conocer a los responsables del encargo ¿fueron integrantes de la comunidad realmente? Tampoco debemos perder de vista interferencias en ello, como la relevancia del ángel en el imaginario colectivo de la época, la condición socio-racial del pintor y, sobre todo, el aspecto físico de esos ángeles: todos con rasgos europeos.

2. Las series de ángeles ¿arcabuceros?

En la actualidad, de las series angélicas pintadas en el espacio hispanoamericano, un total de siete, incluyen arcabuceros²⁶. Repartidas entre

²⁴ Hospital del Pozo Santo, Catedral de Jaén. Ávila Vivar, *Angelología barroca*, 245-270.

²⁵ Ramón Mujica Pinilla, "El Arte y los sermones," en *El barroco peruano* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002), vol. 1, 225; "Identidades alegóricas, en *ibid.*, *El barroco peruano*, vol. 2, 286; ambos para Pachacuti Yupamqui; Mujica, "Angels and demons, 188, para el Inca; y 198, para Titu Cusi Yupamqui.

²⁶ Los estudios aquí citados suelen incluir otras series de ángeles no arcabuceros, como los de Sorasora, Yarvicolla o San Martín de Potosí, y que aquí obviamos ajustándonos a nuestro criterio de tratar en exclusiva los ángeles con armas de fuego. Por otra parte, hemos de subrayar las fotografías incluidas en Kelemen, "Archangels" (fig. 6.15, 6.16, 6.17, 6.19) de

Perú, Bolivia, norte de Argentina y España, e incompletas en su mayoría, han sido fechadas entre 1680 y toda la siguiente centuria, aunque parece más conveniente una cronología ajustada solo al s. XVIII²⁷. A ello hemos de sumar una amplia nómina de lienzos en solitario repartidos por varios inmuebles eclesiásticos, museos y colecciones de todo el mundo y sin procedencia concreta conocida²⁸.

De las series altiplánicas, la del pueblo de Calamarca (a poca distancia de La Paz) es, sin duda, la más destacada y conocida, con un total de diez ángeles, cinco de ellos con el arma en diferentes posturas: tres sosteniéndola y dos cargándola²⁹. Independiente de esta son los tres pequeños lienzos, más tardíos y en relación con el conjunto de Challampampa, entre los que figura un arcabucero. También en el Departamento de La Paz, en el pueblo de Jesús Machaca, existían tres arcabuceros (cargando, limpiando y disparando), junto a un trompetero, que, lamentablemente, fueron robados³⁰.

Trece son los ángeles en el pueblo peruano de Challapampa, cercano a Puno, con una cronología más tardía, bien adentrada en el s. XVIII. Cinco de ellos interaccionan con el arcabuz: portándolo, apuntado o limpiándolo, mientras los restantes repiten la bandera, el bastón de mando o la partesana (**figs. 1 y 2**).

En Argentina se contabilizan en la actualidad dos series³¹. El conjunto de la capilla de Uquía (Jujuy) (**fig. 3**), enmarcados por orlas florales, se compone de nueve lienzos³², de los que cinco presentan arcabuz: tres sosteniendo el arma (uno sobre el hombro), y los otros dos, cargándola; al igual que en Challapampa. En Casabindo, de un total de ocho, seis aparecen

varios ángeles con arcabuces de los que no se indica su ubicación o procedencia y que habrían de sumarse al repertorio toda vez que pudiera profundizarse en su estudio.

²⁷ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Los Ángeles de Calamarca* (La Paz: s.e., 1983), 10, argumentan esta data en razón de las concomitancias de estos ángeles con los que aparecen en el *Juicio Final* de Carabuco, obra del pintor José López de los Ríos (activo hasta fines del s. XVII). Mujica. *Ángeles*, 167, por su parte, entiende que hay que retrasar la data hacia, al menos, comienzos del s. XVIII, por la indumentaria afrancesada de los arcángeles. Una indumentaria que empieza a introducirse con el Marqués de Castell dos Rius (1707-1710).

²⁸ Por citar solo algunos: Mujica, *Las plumas*, relaciona tres: p. 3 (Museo de Arte de Lima), p. 32 (Colección particular) y p. 46 (MNHAAP); José de Mesa y Teresa Gisbert, *La pintura en los Museos de Bolivia* (La Paz: Los amigos del libro, 1990), 30-31: uno en el Museo Nacional de Arte de La Paz; Castedo, *The Cuzco*, 124-125: uno en la entonces colección peruana Celso Pastor.

²⁹ Mesa y Gisbert, *Los Ángeles de Calamarca*, 8-10. En el templo de Calamarca, las paredes están cubiertas con un total de 23 lienzos, que los autores agruparon en tres conjuntos: Jerarquías (11), Ángeles militares (9), además de otros tres arcabuceros considerados procedentes de Challapampa. Aunque en un inventario de 1728 la cifra ascendía a 36.

³⁰ *Ibidem*, 13. Ávila, *Angelología barroca*, 301-302, suministra otros datos que, en algunos puntos, contradicen el texto de los Mesa-Gisbert.

³¹ Balbastro y Santucci, "Armas y alas", 226, mencionan también el caso de la iglesia de Yavi (fundación del Marqués del Valle de Tojo, Jujuy), cuyo inventario de 1718 recoge un total de 26 lienzos de ángeles arcabuceros de diferentes tamaños.

³² Schenone (*Salvando*, 10) y Hernández ("Angels," 171) indican que en un inventario de 1702 se contabilizaban 12 lienzos y no los 9 actuales.

con arcabuces, uno de ellos mientras sostiene entre sus dedos las cuerdas para la yesca³³.

En España existen dos series: la del pueblo riojano de Ezcaray (**fig. 4**), importada desde Perú y la de Chera en Guadalajara (**fig. 5**), pintada in situ. Esta última, dada a conocer por Ávila Vivar, reviste una especial importancia, por cuanto demuestra que también a este lado del Atlántico se pintaron ángeles con arcabuces³⁴. Su datación tras la restauración, hacia 1720-1730, no permite considerar una influencia de la serie importada desde Lima, que ha venido fechándose hacia 1758³⁵, y sería, por tanto, posterior. La serie de Ezcaray, de una excepcional calidad y alejada del estilo cuzqueño, ha sido atribuida por la crítica a la escuela limeña, algo que también demuestra la difusión de la iconografía más allá de su foco principal alto peruano. Ambos comparten una particularidad que marca diferencia con los andinos: son ángeles marianos, tal como indican los símbolos de las letanías sobre cartelas que incluyen.

Pero quizá la pintura más significativa para esta iconografía no sea ninguno de los lienzos anteriores, ni los de Calamarca por su calidad y su pretendido carácter pionero, ni los de Ezcaray por su importación, ni los de Chera, por haber sido pintados en la península; sino un lienzo, de colección privada limeña³⁶ que reúne en una cuadrícula nueve arcángeles, cuatro de ellos con arcabuces (**fig. 6**). Esta imagen posee el poder de ofrecer en un solo golpe de vista un conjunto de varios arcángeles que normalmente solo podemos apreciar de forma separada. Aunque el carácter único de esta imagen nos obliga a considerarla con cautela, motiva una reflexión acerca de una fórmula a la que se acude para atender una alta demanda. Una fórmula mediante la que un mismo lienzo o sarga y para rentabilizar el soporte, acogía varias imágenes, a veces copias, a veces variaciones de un tema, como en este caso. Las medidas de este lienzo: 1,24 x 0,95 cm, implican unas dimensiones para cada arcángel de entre 0,40 x 0,30 cm. Aunque no se hayan conservado ejemplares con este tamaño del s. XVIII, sí que pueden verse en las reproducciones actuales que se venden en puntos turísticos del área alto peruana. ¿Hemos de pensar entonces que el interés por la iconografía desbordó la demanda para espacios religiosos? La noticia documental proporcionada por Gisbert acerca de los doce 'ángeles de marcha' (nótese la denominación) que los caciques Guarachi del pueblo de Jesús Machaca (La Paz) tenían en su residencia³⁷; así como el dibujo del viajero Amadeo Frézier³⁸ capturando el interior de una casa limeña, de cuya

³³ Ávila, *Angelología barroca*, 302-304.

³⁴ Ávila ("Ángeles arcabuceros españoles", 509), se inclina, sin embargo, por un influjo de peruleros.

³⁵ Coincidiendo con la llegada del arzobispo de Lima, Barroeta, de vuelta a su terruño. El riojano habría traído consigo la serie desde Perú. Alcalá, "Ángeles arcabuceros".

³⁶ José Antonio Lavalle Werner, *Pintura virreynal* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1973), 113, y Mujica, *Ángeles apócrifos*, 170.

³⁷ Teresa Gisbert, "Del Cusco a Potosí. La religiosidad del Sur Andino," en Ramón Mujica Pinilla, *El Barroco peruano* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003), 73.

³⁸ Luis Eduardo Wuffarden, "From Apprentices to 'Famous brushes': native artists in Colonial Peru," en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles:

pared cuelga la imagen de un ángel arcabucero, refrendan la introducción de la iconografía en el ámbito doméstico.

3. Los atributos:

- Anacrónicos arcabuces

Desde que Aitken utilizara la palabra arcabuz para referirse al arma de fuego que los ángeles portaban, la designación de arcabuceros para estos se ha institucionalizado en la historiografía del arte. Sin embargo, en la época en que la iconografía se desarrolla, el arcabuz es ya un arma obsoleta. Incluso en el s. XVI el mosquete había empezado a sustituirlo en el equipamiento de los tercios, a pesar del carácter emblemático que el arcabuz tenía y tendría para la formación y su reconocida eficacia³⁹. Ya en 1699 el informe del Consejo de guerra sobre la clase de armas que debían fabricarse concluye la necesidad de dotar a la infantería española de fusiles, si bien, admite la conveniencia de conservar arcabuces, junto a picas y mosquetes en aras del aprovechamiento del arsenal existente⁴⁰. Pero si en la península se dio un uso tardío del arcabuz, en América, la precariedad y la dependencia en cuanto a la importación de armamento⁴¹ que llegaba a cuentagotas y, siempre, previo permiso, hubieron necesariamente de mantener vigente su uso. No obstante, en el inventario de las armas de 1775 ordenado por el virrey Amat, los arcabuces relacionados, todos “antiguos inútiles”, ascienden a 671 frente a los más de 12000 fusiles “antiguos y de nueva ordenanza”⁴². ¿Por qué se pintaron entonces arcabuces en una época en la que estaban obsoletos? Puede que mantuvieran una suerte de aura, preferiblemente aplicable a un ángel, frente a la excesiva actualidad del fusil; o puede que su uso se hubiera fosilizado entre las compañías durante las ocasiones festivas, elemento que, según nuestra hipótesis, originó esta particular iconografía. En las series puede apreciarse buena parte de las maniobras que debían aplicarse al arcabuz y todos los otros elementos necesarios para su exitoso uso: encender la mecha, verter la pólvora de la gualdera o atacar la carga con una baqueta por el cañón. Podemos observar detalles como los estuches que contenían la pólvora colgados en banderola (los llamados “doce

Los Angeles County Museum of Art, 2011), 267, fig. 197; y Mujica, *El Barroco peruano*, vol. I, 26-27.

³⁹ Enrique Martínez Ruíz, *Los soldados del rey: los ejércitos de la monarquía hispánica (1480-1700)* (Madrid: Actas, 2008), 868, recuerda las palabras de Carlos V “la suma de mis guerras está puesta en la mecha encendida de mis arcabuceros españoles”, hasta el punto de considerarse invencible con ellos.

⁴⁰ Alfonso de Carlos Peña, *Los arcabuceros de Madrid en el siglo XVIII* (Madrid: Ayuntamiento, 1979), 5-6. No creemos que la fecha de 1702 dada por Ávila, *Las Series*, 281, como fundamental para la datación en virtud de la sustitución de las armas de mecha (la de los ángeles) por las de chispa, pueda considerarse como *terminus ante quem*; entendiéndose que su uso pudo fosilizarse, como explicamos más abajo.

⁴¹ Manuel de Amat y Junient, *Memoria de gobierno* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1947), 736. El virrey se quejaba en estos términos: “es más fácil hallar en este reyno oro y plata, que no armas cuando se necesitan”.

⁴² *Ibíd.*, 737. “Estado que manifiesta los pertrechos y municiones de guerra que se hallan existentes en la Real Sala de Armas y almacenes de esta capital, con expresión de su calidad y estado de servicio hasta el día 31 de diciembre de 1775”.

apóstoles”), además del estuche mayor con 24 onzas de pólvora⁴³, con la misma forma trapezoidal en todas las series.

En el virreinato peruano la presencia de soldados arcabuceros se dio tempranamente a través de las compañías de arcabuces que, junto a la de lanzas, fueron instituidas en 1556 por el marqués de Cañete. Intituladas compañías de gentileshombres de lanzas y arcabuces por metonimia, en razón de sus respectivas armas, constituían una de las pocas fuerzas militares estables, pero tachadas de decorativas e innecesarias por encontrar “encubierta subvención en ellas sujetos cuya profesión, edad o alcurnia eran incompatibles con la prestación del servicio militar”⁴⁴. Tantas eran las prerrogativas que se le proveyeron al equipararseles a hijosdalgo, la única contrapartida a la exigua dotación de cuatrocientos pesos. La extinción definitiva, decretada por Felipe III, se produjo en 1618, tras varias tentativas por parte de la monarquía, siempre reticente ante una institución creada sin su consentimiento y que planteaba problemas de financiación. A pesar de este desaire, los arcabuceros siguieron interviniendo en determinadas ocasiones, convirtiéndose en una cohorte meramente decorativa, cuya misión era servir al virrey. Con Amat pasaron a denominarse fusileros (toda vez que la obsolescencia del arma de mecha fue superada por el arma de chispa) y su extinción definitiva se produjo en 1784. Durante esta azarosa existencia, no solo pudo vérselos en Lima. Tenemos constancia de su presencia en La Plata, pertrechando Sacsayhuamán en calidad de guarnición de la fortaleza, en las campañas contra los chiriguanaes, incluso, en el prendimiento de Tupac Amaru I. Existía, por tanto, una familiaridad en la visión de estos efectivos, primero con arcabuces y a partir del s. XVIII, con fusiles.

No obstante todo esto, el arcabuz no es la única arma que aparece en las series pictóricas, aunque haya acaparado el protagonismo. Figuran también picas y alabardas, junto a estandartes, además de tambores y pífanos⁴⁵. Cada uno de estos elementos estaba presente en dichas compañías de gentileshombres del virreinato peruano, molde de la guardia palatina de los monarcas españoles. Una designación, por tanto, más exacta e inclusiva que la de arcabuceros, sería la de compañías armadas de ángeles, o bien, escuadrones o tropas; y por ello, la empleamos en el título, proponiendo su uso en adelante como más ajustado para aludir y tratar este *mélange* de alabarderos, piqueros, tambores, portaestandartes ... y, como no, arcabuceros.

-Un *dress code* impropio para la batalla

La suntuosa y rimbombante indumentaria que envuelve a los arcángeles pintados en el Collao (no tanto así en las series de otro origen) se

⁴³ Martínez, *Los soldados*, 867-868.

⁴⁴ Guillermo Lohmann Villena, “Las Compañías de gentileshombres lanzas y arcabuces de la guarda del virreinato del Perú,” *Anuario de Estudios Americanos*, 13 (1956), 194. Por dar un par de ejemplos, citaremos los célebres del pintor Mateo Pérez de Alesio o el del progenitor de Santa Rosa de Lima, Gaspar de Flores, en activo hasta los ochenta años.

⁴⁵ *Ibidem*, 161. Estos últimos a cargo, habitualmente, de indígenas según las fuentes. También hubo algunos casos de indígenas entre los lanceros y arcabuceros.

ha venido considerado el atributo más característico, junto al arcabuz y, sin duda, el rasgo que más acapara la atención del espectador. Casacas acolchadas de brocado con mangas acuchilladas y abullonadas que dejan entrever la fina camisa de hilo; y, rematando, puñetas con encaje, a juego con las valonas. Ajustados calzones cortos con abotonaduras de plata conjuntados con la misma rica tela de brocado de las chaquetas y el jubón; y largas medias de seda adornadas con cintas. Para calzar: brillantes zapatos de tacón con hebillas metálicas y lazadas. Y las largas melenas onduladas se cubren con chambergos de amplias alas y copa baja, adornados con cintas y coloridas plumas de avestruz. Sobre los fondos oscuros, este cromatismo variado y radiante, que se advierte también en las alas, destaca sobremanera. ¿Qué escalafón de soldados podían pavonearse luciendo tales galas? Y, más si cabe, ¿en el Collao?

También en este aspecto del vestuario existe disonancia, ya que hay autores que argumentan una adscripción de la indumentaria, bien a la moda del s. XVII, bien a la del s. XVIII, utilizándolo además como elemento para establecer una cronología⁴⁶. Durante el reinado de Carlos II se adoptó el uniforme francés, primero a través de la guardia chamberga, y luego imponiéndose paulatinamente a toda la sociedad; hasta el punto de acuñarse el término “vestir a la chamberga, a lo militar, o a la francesa” como sinónimos. Se tomaron sus elementos definidores: casaca (*justaucorps*), chupa (*veste*), y calzón (*culotte*), con ricos géneros y ‘detenidos dibujos’; junto a la corbata y el sombrero chambergo⁴⁷. Otros elementos como el tacón en el zapato delataban este ‘afrancesamiento’ que Felipe V terminó de asentar. Álvarez-Ossorio, tras constatar la rápida difusión de la nueva moda en los virreinos italianos, no ha dudado en aplicar el calificativo de ‘chambergos’ a los ángeles altoperuanos⁴⁸.

Aunque escasean los estudios sobre la moda de la época en América⁴⁹ y las fuentes al respecto son escasas, contamos con algunos testimonios que puedan iluminarnos. En el *Memorial del virrey Amat* de 1761

⁴⁶ Kelemen, “Archangels”, 141 y Mujica, *Ángeles*, 167 lo adscriben al s. XVIII, relacionándolo este último con el afrancesamiento vivido en Perú en tales fechas; mientras que los Mesa Gisbert y Ávila, *Angelología barroca*, 275, abogan por el siglo anterior. Este último esgrime los retratos de Carlos II, sin embargo, la datación de estos lienzos parece retrasarse al siglo XVIII, a pesar de la obsolescencia dinástica. Véase nota 27.

⁴⁷ Amalia Descalzo, “La moda en España bajo el reinado del último rey de la Casa de Austria” en *La herencia de borgoña. La hacienda de las Reales casas durante el reinado de Felipe V*, eds. Carlos Gómez-Centurión Jiménez y Juan A. Sánchez Belén (Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1978), 485-502; Amalia Descalzo Lorenzo y Carlos Gómez-Centurión Jiménez, “El Real Guardarropa y la introducción de la moda francesa en la corte de Felipe V,” en *ibid.*, 157-187.

⁴⁸ Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño, “La Chamberga: El regimiento de la guardia del rey y la salvaguarda de la majestad”, en *Carlos II y el arte de su tiempo*, coord. Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos (Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013), 78-105. Ha aducido la presencia de militares de este regimiento en varias partes de América, resaltando el caso del sargento mayor de la Chamberga, José de Garro, como gobernador del Tucumán, 96.

⁴⁹ En el estudio de Isabel Cruz de Amenábar, *El traje. Transformaciones de una segunda piel* (Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1996), 27-109, se abordan algunos elementos asimilables en base a la serie cuzqueña del Monasterio de San Francisco de Santiago de Chile.

se hace notar que la compañía de fusileros (la que sustituye a los arcabuceros) viste uniforme verde, chupa, solapa blanca, botón de oro y un galón al canto⁵⁰. No son muchos datos, pero los detalles como los botones de oro y los galones, ponen de manifiesto la suntuosidad (o al menos, el intento) de esta indumentaria. Siete años después, en las exequias reales por Isabel de Farnesio, también en Lima, la compañía de fusileros (“de las que hacen la guardia del primer patio del palacio”) es descrita en este caso con uniforme azul y colorado, botón y ojal de plata⁵¹. Más detalladas son las descripciones de los ojos extranjeros, como los viajeros franceses del s. XVIII. Kelemen recoge las palabras de uno de ellos: casacas de terciopelo carmesí y encajes; o los zapatos de los oficiales con hebillas de diamante, incluso perlas, y tacones forrados de plata⁵².

Otra comparación que se ha establecido en relación a la indumentaria de los arcángeles ha estado dirigida, desde que así lo planteara Gisbert, al fastuoso ropaje que la nobleza incaica exhibe en imágenes como los lienzos de la serie del Corpus del Cuzco (Museo del Palacio Arzobispal, Cuzco)⁵³. A la profusión de encajes y abullonados en las prendas de los curacas⁵⁴, se suma la posesión del arcabuz. Se ha pretendido a partir de ello reforzar la hipótesis de una identificación de las élites indígenas con los arcabuceros⁵⁵, aduciendo la veneración a los guerreros alados prehispánicos. Convertido esto en otro de los lugares comunes en el discurso historiográfico, no resiste, sin embargo, la evidencia de que las facciones de los arcángeles siempre se representaron con una visión idealizada de los rasgos occidentales: piel rosada, ojos claros, cabellera rubia, ...

⁵⁰ Amat, *Memoria*, 724, describe las restantes, incluida la “antiquísima de los lanzas” y no deja de puntualizar que “todo es costeadado por sus individuos”.

⁵¹ José Antonio Borda y Orozco, *Relación de las Reales Exequias que a la memoria de la reyna madre, nuestra señora, doña Isabel de Farnesio, mandó hacer en la ciudad de los Reyes, capital de la América meridional, el Excmo. Sr. D. Manuel de Amat y Junient* (Lima: Nicolás Urdín y Ceballos, 1768), 47.

⁵² Kelemen, “Archangels”, 140. No proporciona la cita concreta, y nuestra búsqueda al respecto ha resultado, desafortunadamente, infructuosa.

⁵³ Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos*, 87, secundada por Mujica, *Ángeles apócrifos*, 207. La respuesta de Carolyn Dean, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: El Corpus Christi en el Cuzco colonial* (Lima: Universidad Mayor Nacional de San Marcos, 2002), 222, nota 4, generó discusión al matizar: “aunque coincido en que la forma en que se les representó es similar (aunque no idéntica) a la de los singulares arcángeles andinos, este parecido puede atribuirse al hecho de que la imaginería de los ángeles probablemente se basó en las compañías de arcabuceros hispanas, un rasgo común de muchas procesiones virreinales. Gisbert, “Del Cusco a Potosí, 95 contestó reafirmando su postura, aunque reconoce que “es cierto que se trata de ángeles sin alas”, además de refutar la hipótesis de Dean que identifica estos indígenas arcabuceros con cañaris.

⁵⁴ El análisis más concienzudo al respecto ha sido aplicado, no a los curacas, sino a los danzantes que aparecen en el lienzo de la orden agustina para esta serie del Corpus, así como su cotejo con la descripción del cronista Esquivel y Navia. Aunque se refiera a otro sujeto distinto al que nos ocupa, también se subraya la adopción de vestidos europeos y su ostentoso carácter: bordados en plata y oro, mangas acuchilladas, gorgueras, flecos, borlas, ... Véase Carolyn Dean, “War games: indigenous militaristic theater in Colonial Peru,” en *Contested Visions*, 133-149.

⁵⁵ Gisbert, *Iconografía y mitos*, 87.

Pero la pregunta es también: ¿vestían los soldados, por muy peninsulares que fueran, con semejante ostentación en las tierras altiplánicas? Muy significativo resulta la exención de Felipe IV a sus mesnadas ante la prohibición de la plata y oro en los vestidos⁵⁶. A pesar de que esta condescendencia en el uso de los uniformes militares hubiera permitido un sentido del lujo exorbitado entre las huestes españolas, lo cierto es que asalta la pregunta de cómo tan ampulosa indumentaria permitía operar a un soldado en pleno enfrentamiento. Resulta más atinado atenerse a la representación de un uniforme ‘de gala’, o, como se indica en relación a las pinturas de los Guarachi, ‘de marcha’; adecuado para lucirse en desfiles, procesiones o fiestas, pero no en el fragor del combate.

Señalemos además el semblante airoso, arrogante incluso, con una media sonrisa y dirigiendo una mirada altiva al espectador que muchos de los ángeles exhiben. Nada hace indicar que se estén preparando para la batalla, todo lo contrario, muestran una actitud relajada y distendida que entra en abierta contradicción con una interpretación belicista. Ni siquiera en los casos del manejo del arcabuz ocurre. Reparemos en aquellos ángeles que están disparando: lo hacen apuntando a lo alto (**fig. 2 y 6**). Es decir, están disparando salvas. Por indicar un testimonio visual de esta práctica repárese en el lienzo del *Auto de fe en la Plaza mayor de Madrid* (F. Rizzi, 1683, Museo del Prado, Madrid), donde la Guardia de la fe dispara salvas⁵⁷; o, para el contexto peruano, en el lienzo de la orden agustina de la serie del Corpus de Cuzco, donde los indígenas saludan al Santo Sacramento con la misma práctica. En Lima el cronista dominico Meléndez describe cómo en la procesión de la Virgen del Rosario de 1650:

un vistoso escuadrón de infantería y caballería que espera la procesión prevenido a la confusa y devota salva de piezas de artillería, arcabuces y mosquetes, que comienza al dar vista el escuadrón entrando por una boca de la plaza la soberana imagen de la reina celestial: llega al medio de la plaza, y haciendo cara al ejército, repiten segunda salva y le abaten las banderas en demostración cristiana de que ponen los corazones rendidos a sus plantas; y hácese tercera vez cuando al salir de la plaza, vuelve a ver el escuadrón: ceremonia tan devota que no hay ánimo tan duro que no se mueva a ternura.

Además las compañías iban “alegrando a tiros los que ven la procesión”⁵⁸.

⁵⁶ Schenone, *Salvando*, 13: “nunca entre la infantería española ha habido pragmática para vestidos, porque sería quitarle brío que es necesario que tenga la gente de guerra”.

⁵⁷ Ávila, *Series*, 283-284, ha señalado las similitudes de estos soldados de la Fe con los ángeles militares andinos, subrayando su presencia en el teatro jesuítico. Señala además que la causa de esta indumentaria radicaba en “hacer más comprensible esta función angélica (la militar) a la población indígena, desconocedora de la indumentaria clásica” (271).

⁵⁸ Fray Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la provincia de San Juan Bautista del Perú, del orden de Predicadores* (Roma: Nicolás Ángel Tinasio, 1681) tomo I, 69.

4. El ángel con arma de fuego y su codificación visual

Hablar de ángeles en armas significa sustancialmente referirse a San Miguel, pero también a sus soldados en la batalla celestial y a los órdenes de Principados, Potestades o Virtudes. En la historia de la indumentaria angélica, la militar ha sido, junto a la sacerdotal y la aúlica, una de las tipologías fundamentales. Aunque las referencias escriturarias son parcas sobre el particular, episodios bélicos como el de la batalla celestial (Ap. 12) o el ángel de Yhavé (Gén. 32:22), infundieron un claro status guerrero al ángel, que viene a ser con el de mensajero o guía, una de sus facetas más principales. La iconografía bélica no se desarrolló abiertamente hasta la Baja Edad Media, primando sobre esta la de altos dignatarios de corte. Pero hay que recordar que, entre estos, especialmente en Bizancio, el status militar compartía protagonismo, y de hecho, muchas de las prendas, como la clámide, remarcaban la pertenencia a la clase militar. Es San Miguel quien proporcionará las imágenes más tempranas, como el mosaico al lado del ábside en San Apolinar in Classe; y cederá las características iconográficas al resto. Dentro de la tipología militar existen dos tendencias: con uniforme a la romana, espurio, hemos de decir, pues en realidad resulta de una fusión; o con uniforme coetáneo, más desarrollado en unas épocas que en otras, como la armadura quattro-cinquecentesca, de la que se retomarán elementos a posteriori.

El primero, más difundido en ámbito italiano, ennoblecía la imagen del ángel. De hecho, los grandes modelos renacentistas que lo representan en el acto de matar al demonio muestran a Miguel vistiendo lóriga y calzas. La armadura no romana fue más empleada fuera de Italia, reproduciendo de forma realista: peto, coderas, quijotes, grebas...y particularidades según la cronología: casco *pentolare* o el morrión. El simbolismo de la vestimenta militar compendiado en el *Miles armatus* de Pietro di Giovanni Olivi, y mejor difundido por Vorágine, fue decisivo en la significación del asunto al instaurar una relación de parentela espiritual entre ángeles-*militia coelestis*, contemplativos-*milites Christi* y caballeros-*milites saeculi*⁵⁹.

En los arcabuceros no podemos observar, sin embargo, una trasposición de la indumentaria militar de la época, en todo caso, algunas prendas, y, casi siempre, anacrónicas. No solo eso, la indumentaria resulta claramente inoperante para enzarzarse en la batalla, como ya se ha expuesto, por mucho que los soldados estuvieran exentos de la pragmática que ordenaba reducir el lujo en la indumentaria. Así, el único elemento es el arma, un arma que sorprende por su sustitución de la panoplia de armas blancas, asentada secularmente.

Tomando en cuenta el anterior razonamiento, resulta chocante pensar en los tan esgrimidos manuales de armas de Gheyn⁶⁰, y Hexham⁶¹ como

⁵⁹ Marco Bussagli. *Storia degli Angeli. Racconto di immagini e di idee* (Milano: Rusconi, 1995), 156-159. Algo influido según el autor por el recuerdo de la aparición micaélica sobre el mausoleo de Adriano en el año 590.

⁶⁰ Jacob de Gheyn, *Wapenhandelinghe van Roers Musquetten ende Spiessen* (Hangen: Gedrukt int S., 1607).

inspiración formal. Además, estos manuales, originalmente en alemán e inglés y nunca traducidos al castellano⁶², no se han encontrado en América a día de hoy, quizá porque existía un amplio abanico de manuales españoles. Desde Lázaro de Isla a fines del s. XVI hasta Sánchez Reciente en el s. XVIII, pueden contabilizarse una decena de tratados, incluyendo casi todos, el manejo del arcabuz⁶³. Aunque es cierto, sin tanto aparato visual. No obstante, también incluían grabados, como en el tratado de Sánchez de Medrano, *El perfecto arcabucero*⁶⁴ (fig. 7), donde, los grabados de la edición de 1708, demuestran cuán alejada está la indumentaria militar del código desplegado en las pinturas del virreinato, y la inclusión del fusil en detrimento del arcabuz. Teniendo en cuenta que los armeros y arcabuceros de la monarquía española eran los más admirados y demandados en Europa (tanto que se falsificaban sus marcas) no resulta muy lógica una difusión, al menos no una muy amplia, de estos ejemplares en España, menos aún en América. Las posturas que muestran las figuras en estos manuales, detallando paso a paso (34 en total) el complicado manejo de estas armas de fuego, son sin duda las mismas que ejercían todos aquellos que las empleaban. La familiaridad para la población de la época, que los tenía constantemente a la vista en los festejos que salpicaban el calendario era considerable. Con todo, ello no quiere decir que estampas, o pinturas de pequeño formato quizá, fueran prescindibles como fuentes; y resulta difícil arrebatar el protagonismo en la codificación visual del arquetipo a los manuales de Gheyn y Hexham.

Desconocemos qué precedentes iconográficos pudieron estar detrás de estas series de compañías militares altoperuanas en el territorio. El testimonio más temprano de ángeles pintados en formato serie de lienzos se retrotrae a 1661, cuando Basilio de Santa Cruz Pumacallao pinta doce para el Cuzco⁶⁵. El dato es sumamente importante porque la fecha evidencia que las series se estaban pintando de forma paralela a la península, y no solo importándose desde aquí; pero la parquedad del documento nos impide conocer si eran de índole militar, o adscritos a otra tipología. Los desaparecidos ángeles de la iglesia de Santo Domingo de Lima pintados por

⁶¹ Henry Hexham, *The three parts of the Principles of the art military practiced in the warres of the United-Provinces*, London, 1642. Posee ediciones poco posteriores en Delft y Rotterdam.

⁶² El de Gheyn solo fue, que sepamos, traducido al francés un año después: *Maniement d'armes d'arquebuses, mousquetz et piques, en conformité de l'ordre de Moinseigneur le Prince Maurice*, (Amsterdam: Chez Robert Baudous, 1608). A pesar de que la historiografía suele citar en inglés este texto, nunca fue traducido a este idioma hasta la edición facsímil de 1971 de J.B. Kist, *The Exercise of Armes* (New York: McGraw Hill, 1971).

⁶³ José Luis Barrio Moya, "Diego Esquivel: un arcabucero vallisoletano en el Madrid de Carlos II y Felipe V," *Militaria, Revista de Cultura Militar*, 12 (1998), 124.

⁶⁴ Sebastián Sánchez de Medrano. *El perfecto arcabucero y práctico artificial*, (1699). Posee varias ediciones como la mayoría de estos tratados. La lámina está tomada de la de 1708, Amberes, que cambia el título de la obra a *El perfecto artificial, bombardero y artillero* (entre las pp. 113 y 144).

⁶⁵ Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un Diccionario de artífices coloniales de la América meridional* (Lima: s.e., 1947-1955), *Apéndice*, 60. El documento detalla que hacían juego con doce vírgenes, lo cual conduce irremisiblemente a la comparación con los lienzos de Santa Clara de Carmona, o de San Martín de Potosí, donde también se produce la interacción de ambas iconografías; y de forma coetánea. Otro caso más que evidencia la circulación de iconografías en todo el espacio hispánico sin necesidad de hablar de flujo en sentido metrópoli-virreinos.

Mateo Pérez de Alesio, aunque considerados repetidamente por la historiografía como precedentes de las series angélicas; si bien son los primeros de los que tenemos noticias en Perú (1590-1600), no resisten el argumento de una imagen pionera de los arcabuceros, como ha llegado incluso a plantearse⁶⁶; tratándose más probablemente de otra faceta iconográfica.

5. La omnipresencia del disfraz angélico en la fiesta del mundo hispánico

Desde la Europa bajomedieval comienza ya a asentarse esta tradición performativa que involucra personajes travestidos en ángel, incluyendo armas en algunos casos. Un testimonio de 1446 recoge la presencia de los nueve coros (algunos de ellos, beligerantes, recuérdese) en la procesión celebrada con ocasión de la fiesta del Ángel Custodio en Valencia⁶⁷. Las jerarquías también aparecen en Nueva España ya en 1578, interviniendo en una festividad organizada por los jesuitas⁶⁸. Antes, en 1547, el maestro de capilla de la catedral del Cuzco hace bailar en el interior de la iglesia a los niños del coro (indios y mestizos) vestidos de ángeles⁶⁹. Se trata de uno de los primeros testimonios de personas travestidas de ángeles en América. En Santiago de Chile, las *armae Christi* eran portadas en la procesión del Viernes Santo por “tantos ángeles cuantos son ellas, aderezados todos con grande riqueza y perfección”⁷⁰, constituyendo una serie de ángeles pasionarios *vivante*. Si esto ocurría en un punto de la América marginal a mediados del s. XVII, cómo no sería en los fastos por la canonización de San Juan de Dios en la ciudad de México, que Robles enumera con profusión al relatar el cortejo: todas las órdenes incluyen participantes travestidos en ángeles, algunos portando atributos como las obras de misericordia en el caso de los dominicos, estandartes en el caso de la Compañía. Los testimonios visuales son, por desgracia, más parcos que los escritos, aunque hay casos como los espléndidos dibujos del álbum *Trujillo del Perú* del obispo

⁶⁶ La presentación consecutiva de ángeles intercalados con una compañía de gallardos mosqueteros en una procesión que, extractando al cronista Meléndez, *Tesoros*, 55; hacen José de Mesa y Teresa Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio* (La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 1982), 82, ha llevado a afirmar erróneamente a Hernández, “Angels,” 118, que entre los ángeles se pintaron una compañía de mosqueteros en los muros del templo, y lo más peligroso, dándole pie afirmar que esta de la Alesio es “the first documented series of harquebusiers angels displayed in situ in the Americas ... the precedent for the archetype of the angel holding an harquebus”. En la actualidad, de Alesio los únicos ángeles que se conservan son los de la Capilla Villegas en templo de la Merced de Lima, y son *sub specie* pasionaria.

⁶⁷ Gabriel Llompert. “El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico,” *Boletín de la Cámara oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673 (1971): 155-156.

⁶⁸ Pedro de Morales, Carta (México: Antonio Ricardo, 1579), citado por Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós, 2007), 313, nota 555.

⁶⁹ Pedro Gutiérrez de Santa Clara, *Historia de las guerras civiles del Perú* (Madrid: Victoriano Suárez, 1544-1548), t. VI, 186, citado por Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la santidad* (Lima: Instituto Riva Agüero, 2006), 150, nota 17.

⁷⁰ Alfonso de Ovalle, *Histórica Relación del reyno de Chile* (Roma: Francisco Cauallo, 1646), ed. Walter Hanish (Santiago: Editorial Universitaria, 1974), 83.

Martínez Compañón, donde se ofrecen imágenes que nos otorgan una visión de interés sobre el fenómeno hacia fines del s. XVIII, con indígenas disfrazados de ángeles⁷¹. Esta herencia siguió cultivándose con fuerza, en algunos casos hasta la actualidad, especialmente en determinados puntos de la actual Bolivia, como las Diabladas de Oruro. No obstante, en los últimos años han experimentado un cambio notable en la indumentaria, que se aleja considerablemente de unos rasgos mantenidos hasta la década de los 70, como demuestran fotografías antiguas⁷².

Por tanto, la práctica de personajes travestidos en ángeles que toman partido en los escenarios festivos fue una constante durante la Edad Moderna en todo el ancho espacio hispánico. Nos interesa ahora aislar la presencia en tal contexto de la tipología de ángeles armados o compañías militares. Ya hemos visto como la naturaleza bélica de algunos de los coros angélicos determinó la intervención de tales ángeles en fechas tempranas, como en la Valencia bajomedieval o la Nueva España del s. XVI. El caso más conocido por sus implicaciones en una de las grandes rebeliones indígenas de toda la época virreinal es la que se produjo en 1750 en Lima durante la festividad de San Miguel. Los indígenas aprovecharon la tradición de su participación en tal efeméride con armas prestadas del arsenal de la ciudad para apoderarse de las mismas y alzarse⁷³. Hay muchos casos anteriores en la ciudad de los Reyes, como en la fiesta de la Inmaculada de 1619 donde salieron ángeles a caballo armados, en este caso, con ballestas⁷⁴. Son, por tanto, numerosos los casos de ángeles armados; sin embargo, el único testimonio de la presencia de ángeles con armas de fuego lo obtenemos fuera de Perú, concretamente, en la Semana Santa sevillana de los siglos XVII y XVIII.

6. Los ángeles con escopetas en la procesión del Santo Entierro de Sevilla

La más antigua referencia de un ángel con arma de fuego en ristre la encontramos hacia mediados del s. XVII en la ciudad de Sevilla. Durante la procesión que la Hermandad del Santo Entierro efectuaba el Sábado Santo figuran ángeles con armas de fuego, en este caso concreto, escopetas. Los impresos del s. XVIII que dan cuenta de la composición y orden de esta cofradía, sin duda la más completa de la Semana Santa sevillana, recogen la presencia de varias personas que, mediante disfraces, aludían a diversos personajes religiosos: las sibilas, la verónica, ... y los ángeles. Aunque estos infolios solo se conservan desde el s. XVIII, el primero de ellos en 1727, el rastreo en el Archivo de la Hermandad, nos ha permitido adelantar su existencia hasta el siglo anterior gracias a las referencias a los pagos

⁷¹ Baltasar Martínez Compañón, *Trujillo del Perú, 1780-1790*, (ed. facsímil, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998), E145, E146, E162, E163, E167, E169.

⁷² Gisbert, *Iconografía*, figs. 81 y 83.

⁷³ Mujica, "Angels and demons," 120.

⁷⁴ *Ibid*, 184.

relativos al ‘aliño’ de las armas de los ángeles⁷⁵ y de su transporte desde la alhóndiga⁷⁶; consignándose pagos para la pólvora desde 1677⁷⁷.

Se constata, pues, la presencia del ángel con arma de fuego desde, al menos, la década de los setenta del s. XVII, por tanto, con anterioridad a la datación de las series altoperuanas conservadas, incluso si consideramos las propuestas más tempranas de hacia 1680⁷⁸. Volvamos a la rica información desplegada en los impresos que, en cualquier caso, es coetánea a muchos de los lienzos virreinales. Desde 1727, y repitiéndose con posterioridad hasta comienzos del s. XX, los ángeles con armas de fuego se disponían en la segunda parte de la comitiva, integrando el acompañamiento que precedía al paso del sepulcro del Señor y tras el paso de la Santísima Cruz: estos, en filas de cuatro, proseguían a cada uno de los Siete ‘Ángeles príncipes’, cada cual con su nombre en letras de oro. En 1727⁷⁹, los cuatro extracanonicos eran Uriel, Oriel, Eliel y Ociel, mientras que a partir de 1729, se ajustarán al Septenario palermitano (Uriel, Jehudiel, Sealtiel y Barachiel)⁸⁰. Este es otro elemento que establece una vinculación con las célebres pinturas altoperuanas: la presencia de nombres apócrifos, y en letras doradas; pero no terminan aquí las relaciones.

Portaban “escopetas imitados los cañones y llaves de plata”, añadiendo que iban “vistosamente aderezados con el referido traje”, esto es, “morrión de plata, rodela de plata, tonelete bordado, banda, remates de plata, botines y zapatos blancos bordados, peto y espaldar de plata y manto”, amén del “primor del aderezo de las alas” y con colores diferentes según su posición. Más allá de la extraordinaria referencia a las escopetas, estos ‘follajes del traje’ remiten a ese lujoso despliegue de los altoperuanos que es, sin duda, uno de los rasgos más atractivos de tales imágenes.

⁷⁵ Archivo de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla (en adelante, AHSE), sección Gobierno, legajo V, f. 15r, año 1640. “de platear y reparar las armas de San Miguel, a Juan de la Cal, treinta reales”

⁷⁶ AHSE, legajo V, f. 111r, año 1656.

⁷⁷ AHSE, legajo V, f. 158r, año 1656, “quinientos reales al capitán de la milicia para la pólvora”. Otros pagos a otros miembros del cortejo, como a los reyes de armas, maceros, y otros ángeles de los que se pagan sus banderas, ponen de manifiesto la enjundia de la procesión ya en el s. XVII. Agradezco a la Hermandad del Santo Entierro, especialmente a Pablo Atalaya, su disposición para permitirme el acceso y trabajo en el Archivo; así como a Pablo Mestre su orientación previa. Suministra datos de interés respecto al presente trabajo en Pablo Mestre Navas, *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla* (Sevilla: Real Hermandad del Santo Entierro, 2010), incluyendo dibujos de los ángeles en la procesión, pero ya de comienzos del s. XX. Véase también Ávila, *Angelología barroca*, 82-83.

⁷⁸ Postulamos una data dieciochesca. Véase nota 27.

⁷⁹ *Descripción del modo en que se executó su estación la cofradía del Sagrado Entierro de N. Sr. Jesu-Christo y María Santíssima de Villa-viciosa* (Sevilla, Francisco Sánchez Reciente, 1727), 4.

⁸⁰ Manuscrito del que no hemos podido localizar ninguna copia impresa. AHSE, *Descripción del modo en que se executó su estación la Cofradía del Sto. Entierro... el Viernes Santo, 15 de abril a las 3 de la tarde del año de 1729, hallándose presente para verla en su tribuna en la Santa Iglesia Patriarcal los Sres. Reyes Católicos don Felipe IV y doña Isabel Farnesio* (Q.D.G.), paginación no consecutiva, entre páginas 4 y 5. El cortejo simbólico es prácticamente idéntico al anterior de 1727.

Todo este tono belicoso que tiñe la puesta en escena de los arcángeles va acompañado en la procesión por un despliegue abrumador de dicha componente, tanto que constituye el elemento más presente en la comitiva. Así, se pueden contabilizar más de tres centenares de soldados, distribuidos en grupos diversos, y otros tantos de hermanos vestidos de militares; y con el paso de N. S. de Villaviciosa, tres compañías de batallón de la ciudad y setenta soldados con fusiles. Es decir, que esta comitiva estaba compuesta por en torno a un millar de miembros con traje militar. ¿Podría haber influido este importante sesgo militar de la procesión del Santo Entierro (algunos de ellos con armas de fuego como fusiles) sobre la codificación del ángel con arma de fuego en la pintura? Hasta que la investigación no nos ofrezca más datos, solo podemos constatar la temprana y pionera presencia de su imagen en Sevilla desde los años centrales del XVII y su reforzado y paralelo desarrollo a las pinturas peruanas durante el s. XVIII. Pero los paralelismos con otros importantes rasgos aquí señalados como la presencia de los nombres apócrifos o el lujo de la indumentaria no hacen más que acercar sendas representaciones. Reseñemos, por último, otro elemento que guarda relación con un rasgo de las series donde los arcabuceros están incluidos: la combinación con ángeles pasionarios. Los Siete Príncipes portan en la procesión sevillana atributos de la pasión, “sobre las banderas negras en escudo de plata”. Estos muy probablemente vienen determinados aquí por el acompañamiento del Cristo yacente en una procesión de Semana Santa, pero son habituales en las series peruanas, así como en otras latitudes del mundo hispánico⁸¹; si bien, la combinación con los marianos parece más pródiga que aquella con los pasionarios a un nivel genérico de series angélicas.

7. “Una escuadra de hombres que pudiera dibujarse ejército de ángeles”⁸²

Los ángeles fueron, por tanto, abrumadoramente omnipresentes en el entramado festivo hispánico desde varios estadios de representación: imágenes materiales a través de la escultura (ángeles de candelero para vestir) y pintura (lienzos en altares efímeros, por ejemplo), e imágenes vivas, a través de personas disfrazadas participando en las efemérides. El universo de la fiesta o la performance como agente crucial implicado en la gestación de imágenes que traspasan a la superficie del lienzo es una tesis que ya ha sido sugerida por Teresa Gisbert y Ramón Mujica, ya en relación a los arcabuceros, ya a otras iconografías surandinas, como los Reyes incas o la Defensa de la Eucaristía⁸³. Este flujo fiesta-imagen (también en la dirección inversa), tiene en el imaginario angélico uno de sus fenómenos más

⁸¹ Ver, por ejemplo, el óleo dieciochesco novohispano, hoy en el Hotel Hacienda Jurica de Querétaro en Escardiel González Estévez, “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo,” (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014), vol. I, 330, n° cat. 83.

⁸² Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, vol. II, L. 6, cap. XX.

⁸³ Teresa Gisbert, “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano”, en *El arte efímero en el mundo hispano*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 145-189; Ramón Mujica: “Angels and demons, 183: “It might be even be possible that this peculiarly Andean iconography was the product of viceregal public feasts”; o para la Defensa de la Eucaristía: Ramón Mujica, *El barroco peruano*, vol. 2, 281.

connotados; y en el caso de los arcabuceros, un estudio de caso ejemplar para sostener su naturaleza como fuente de inspiración.

El símil utilizado por el Inca Garcilaso resulta revelador de la rica interacción entre las dos esferas y sus estimulantes reflujos. El literato peruano describe unos bailarines disfrazados “de la manera que pintan los ángeles”⁸⁴. Otro precioso testimonio peruano plantea un símil que, en este mismo sentido de una retroalimentación performance-imagen, pone de manifiesto la proximidad conceptual que existía en la conciencia de la época entre el estamento militar y el angélico. Refiriéndose a la entrada del virrey Morcillo en la ciudad de Potosí en 1716 (magistralmente plasmada por Pérez de Holguín), el agustino Juan de la Torre da cuenta de “una esquadra de doscientos hombres con armas en la mano, mas tan luzidos de joyas y costosas galas, con que cada qual quería competir en lo costoso, que pudiera dibuxarse ejército de ángeles”⁸⁵. Esta compañía que asemejaba un ejército de ángeles, portaba, también, armas de fuego para ‘calando cuerda ayrosos’, disparar la salva en honor del arzobispo Morcillo.

Hoy la imagen del ángel arcabucero constituye una seña de identidad del imaginario altooperuano, ensalzado por la historiografía épica del matrimonio Mesa-Gisbert y los estudios magistrales del erudito peruano Ramón Mujica. El merchandising de las instituciones museísticas bolivianas y, especialmente, las manufacturas de artesanías locales en centros turísticos como Cuzco así lo refrendan. El arte contemporáneo boliviano tampoco ha podido sustraerse a la atracción de visitar tan potente imagen⁸⁶, pero también se ha hecho lejos del lago Titicaca, como Botero en sus lienzos, o los graffitis de Puerto-Príncipe⁸⁷. De esta manera, se ha construido un discurso de identidad que engarza irremisiblemente la imagen del ángel ‘arcabucero’ con el territorio altooperuano en la actualidad; extendiéndose, a veces, hasta lo latinoamericano. Fuera de sus fronteras, exposiciones como *El retorno de los ángeles* que recorrió Europa y América entre 1996 y el año 2000⁸⁸; o *Principio Potosí*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte

⁸⁴ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, vol. II, L. 6, cap. XX.

⁸⁵ Juan de la Torre, *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí en la dignísima promoción del Excmo Señor Maestro Don Fray Diego Morcillo Ruvio y Auñón, obispo de Nicaragua y de La Paz, arzobispo de los Charcas al gobierno de este reyno del Perú, por su virrey y capitán general y Relación de su viaje para la ciudad de Lima* (Lima, Francisco Sabrino, 1716), 11. Recogido en la segunda edición de Mujica, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996), 253. El uso de estas fórmulas literarias: “como lo pintan”, “dibujan” y similares, ha sido tratado en relación a la literatura y la iconografía religiosa en la España moderna por Javier Portús, “Rastros de la convivencia con las imágenes,” en Miguel Morán y Javier Portús. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez* (Madrid, Istmo, 1997), 197-215; demostrando la importancia de la tradición visual generada a partir de la convivencia secular con las imágenes y su incidencia sobre los mecanismos de asociación mental o evocación.

⁸⁶ Erasmo Zarzuela con *Huacatocori celeste*, o María Teresa Berrios, *El juicio de los Ángeles*, José de Mesa y Teresa Gisbert. *La pintura en los Museos de Bolivia*, (La Paz, Los Amigos del libro, 1990), 118-119.

⁸⁷ Brett, “Being drawn...”, 7-8.

⁸⁸ <http://www.bolivian.com/angeles/>

Reina Sofía en 2010, han podido difundirse entre un público más amplio que el de la literatura científica (**fig. 8**)⁸⁹. Era la segunda vez que los arcabuceros colgaban de los muros de una muestra en España, tras la llegada de la serie de Ezcaray al Museo de América (*Los siglos de oro en los virreinos americanos*, 1999). Repitiendo el tornaviaje de la serie limeña hasta La Rioja, los ángeles con armas de fuego aminoraron la distancia atlántica para volver a ponerse a la vista del ojo peninsular y recuperar la red visual configurada durante la edad moderna en Hispanoamérica en torno a su iconografía.

⁸⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, "Principio Potosí", Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, primavera-verano 2010, 28-37.

ANEXO. IMÁGENES



Fig. 1- Anónimo- Vista del Templo de San Pedro con la serie de arcángeles colgada sobre el muro de la epístola, s. XVIII, Perú, Challapampa.



Fig. 2- Anónimo- *Arcángel disparando salvas*- s. XVIII, Perú, Challapampa, Templo de San Pedro.



Fig. 3- Anónimo- *Arcángel atacando la carga con una baqueta*- s. XVIII, Argentina, Uquía, Templo de San Francisco de Paula



Fig. 4- Anónimo- *Arcángel vertiendo la pólvora*, comienzos del s. XVIII, España, Ezcaray, Ermita de Nuestra Señora de Allende.



Fig. 5- Anónimo- *Arcángel con el arcabuz al hombro*, ca. 1720, España, Chera, Ermita de la Purísima Concepción.



Fig. 6 Anónimo- *Compañía militar de arcángeles en tablero*, s. XVIII, Lima, Colección privada.



Fig. 7- Dibujo de Manuel de Mora y grabado de Harrewyn- *Imagen de cómo se guarnece la infantería con caballos de frisa* (detalle), en Sebastián Sánchez de Medrano. *El perfecto arcabucero y práctico artificial*, Amberes, 1708, entre las pp. 113 y 114.

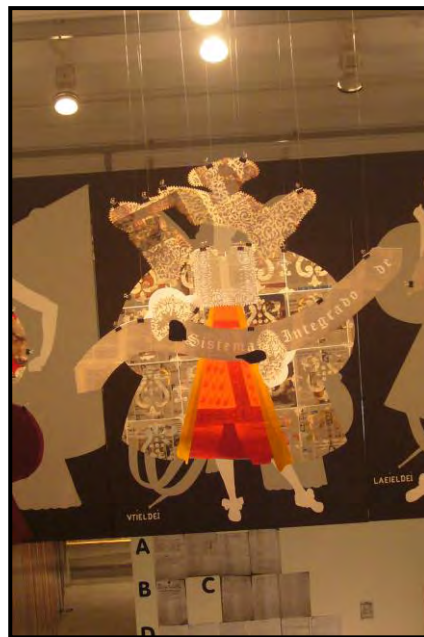


Fig. 8 y 8b- Montaje de ángeles arcabuceros en la exposición *Principio Potosí*, 2010, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

UN PALACIO NOVOHISPANO EN LA CORTE MADRILEÑA. TESOROS VIRREINALES DE LA CASA DUCAL DE ALBURQUERQUE

Francisco Montes González
(Universidad de Granada)

RESUMEN

A través del análisis de una serie de inventarios de bienes artísticos localizados en el Archivo Histórico de la Casa Ducal de Alburquerque se pone en valor la existencia de ajueres de procedencia americana recogidos entre sus pertenencias familiares. Más allá del gusto predominante en la época moderna por la acumulación de estas piezas exóticas, la principal razón residirá en el cargo que ostentaron dos miembros del linaje como virreyes de la Nueva España a mediados del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria. Este hecho supuso la circulación de cuantiosos objetos de diferente tipología para la decoración de sus casas principales en la Corte madrileña, que según los testimonios aportados debieron plasmar a la perfección la apariencia de los suntuosos palacios novohispanos.

PALABRAS CLAVE: Coleccionismo, Nueva España, Duque de Alburquerque, Madrid, Palacio

A NEW SPANISH PALACE IN THE COURT OF MADRID. VICEREGAL TREASURES FROM THE DUCAL HOUSE OF ALBURQUERQUE

ABSTRACT

Through an analysis of a series of inventories located in the historical archive of the Ducal House of Alburquerque, this essay considers the presence of objects from the Spanish American viceroyalties among the belongings of this noble family. Beyond the predominant taste in the early modern period for the accumulation of exotic objects, their presence here is in large part due to the posts of viceroy of New Spain held by two family members in the middle of the 17th century and the beginning of the following century. Their positions caused the circulation of numerous and varied objects, especially for the decoration of their main houses at the court of Madrid, which, according to the sources analyzed here, aimed to reflect the appearance of the sumptuous palaces in New Spain.

KEYWORDS: Collecting, New Spain, Duke of Alburquerque, Madrid, Palace

UN PALACIO NOVOHISPANO EN LA CORTE MADRILEÑA. TESOROS VIRREINALES DE LA CASA DUCAL DE ALBURQUERQUE¹

Los primeros testimonios documentales acerca de la existencia de ajuares de procedencia americana entre los bienes del ducado de Alburquerque se encuentran en la dote entregada por Antonia de Sandoval y Afán de Ribera, marquesa viuda de Cadereyta, con motivo del casamiento en 1645 de su hija Juana con el VIII duque Francisco Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera.² La explicación al llamativo repertorio es perfectamente comprensible si se tiene en cuenta el cargo ostentado por el padre de la novia, Lope Díez Aux de Amendáriz, como virrey de la Nueva España entre 1635 y 1640. Al tradicional interés por la obtención de estas piezas entre la élite nobiliaria se sumarían otros factores como el fomento durante su mandato de una serie de medidas de estímulo en las relaciones comerciales con las Indias Orientales. No cabe duda de que el gobernante debió sacar partido a estas circunstancias siendo partícipe a su regreso del trasiego de las mercancías embarcadas en el Galeón de Manila.³

Al comienzo del inventario y tasación de los bienes sobresalen dos llamativas vestimentas relacionadas con las costumbres de las mujeres indias: «un Guipil de color de chocolate bordado con las armas de México y cuajado el campo con sedas de matices y formado con plata y oro en tres mil y seiscientos reales» y «un Guipil verde de punto de media tejido con flores de oro y plata en mil reales». A simple vista no debe resultar extraña la presencia de estos atuendos tradicionales de origen prehispánico en un vestuario peninsular. Sandoval afirma que su empleo no perdió vigencia en la época virreinal sino que se potenció influenciado por elementos y patrones de confección importados de la moda europea.⁴ Como se puede comprobar a través de algunas escenas de las pinturas de castas, las transformaciones afectaron incluso al modo de llevarlo recogido hacia atrás para marcar la cintura. De esta forma, las damas españolas no solo tuvieron la posibilidad de emplear una prenda popular, sobre todo en tareas cotidianas y no así en ocasiones festivas cuando sacaban a relucir las galas propias, sino de realzar sus siluetas en un juego de ostentación física. **(fig.1)** A estos trajes cabría añadir otros textiles procedentes de manufacturas asiáticas como «un capote de Japón noguerado y de labores» y «una alfombra fina de la India de Portugal que tiene catorce varas de largo y cinco y dos tercias de ancho tasada en mil ducados».

¹ El presente texto forma parte de los contenidos recogidos en Francisco Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España* (Sevilla: Real Maestranza de Caballería, 2016), 229-245.

² Archivo Histórico de la Casa Ducal de Alburquerque (en adelante AHCD), Alburquerque, caja 23, exp. 12, fols. 23-47.

³ Entre la extensa bibliografía cabe destacar Salvador Bernabéu (coord.), *La Nao de China, 1565-1815. Navegación, comercio e intercambios culturales* (Sevilla: CSIC, 2013); y Ana Ruiz Gutiérrez, *El Galeón de Manila (1565-1815). Intercambios culturales* (Granada: Editorial Alhulia-Universidad de Granada, 2016).

⁴ Martha Sandoval Villegas, "El huipil precortesiano y novohispano. Transmutaciones simbólicas y estilísticas de una prenda indígena," en *Actas del Congreso Internacional Imagen y apariencia* (Murcia: Universidad, 2009), s. p.

El mobiliario se convirtió en la principal demanda debido a la riqueza material de sus componentes, ya fuesen maderas exóticas, como el palosanto, la caoba o el granadillo, y otros elementos ornamentales en nácar, hueso o plata, o a la sofisticación de elaboradas técnicas como el enconchado, las lacas y cualquier género de incrustaciones, sin obviar sus llamativos programas iconográficos.⁵ A estos bienes se dedicará el apartado más amplio, en concreto, a la tipología del escritorio, que aparece clasificado con rigor a partir de sus características formales. Tal y como lo define el *Diccionario de autoridades* se trataba de «una alhaja hecha de madera, y adornada y embutida de marfil, ébano, concha y otras preciosas materias: la cual tiene distintos cajoncillos y gavetas con sus llaves, para guardar lo que se quisiere, y de ordinario sirve para el adorno de las salas y casas».⁶ El lote se componía de cinco ejemplares decorados con gran profusión: «dos escritorios y contador de nácar, oro y barniz del Japón tasado en mil y quinientos reales cada pieza», «dos escritorios de a vara de largo de maderas extraordinarias que tienen alrededor de las escuadras una cadeneta hechos en las Indias a mil y trescientos reales cada uno» y «un escritorio de ébano y marfil y otras maderas hecho en las Indias de vara y ochava el largo y media de alto con unos óvalos de concha de tortuga en la tapa relevados en doscientos ducados».

La extensa variedad de cajas también formaron parte del grueso de esta selección, apareciendo sobre todo numerosos baúles de diferentes tamaños y composiciones. López apunta que se consideraron indispensables para la vida del virreinato, pues hacían posible la clasificación, protección y transporte de todos los bienes. Podían ser destinadas tanto a joyeros, roperos o almacenes de materias primas, e incluso servir improvisadamente de bancas, mesas e incluso de camas.⁷ El uso polivalente de estos muebles propició una amplia diversidad en tamaños como en formas y aplicaciones decorativas. Así pues, entre los bienes de la marquesa se podían contabilizar: «un baúl de las Indias de cinco cuartas de largo con un friso de palo santo en doscientos ducados», «otro baúl de la misma manera que es compañero del de arriba en otros doscientos ducados», «un baulillo de tres cuartas de largo de la China de nácar y oro en mil reales» y «un baúl del Japón en dos mil reales». Algunas de estas piezas venían a juego con su correspondiente mesa o bufetillo: «un bufetillo bajo del Japón con cuatro cantoneras plateadas y los pies de los mismo en seiscientos y sesenta reales» y «otro bufete bajo del estrado con los pies del Japón con cantoneras doradas y galón de oro al canto en trescientos reales».

⁵ María Paz Aguiló Alonso, "Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España," *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones a su estudio*, (Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2009), 19-31.

⁶ En otra acepción se lee: «Caxón hecho de madera con distintos apartadijos y divisiones, para guardar papeles y escrituras, que también se llama Papelera». *Diccionario de Autoridades. Tomo III. Letra E. 1729-1736* (Madrid: Real Academia Española, ed. Facsímil, 1984).

⁷ María del Pilar López Pérez, *En torno al estrado. Cajas de uso cotidiano en Santa Fe de Bogotá, siglos XVI al XVIII* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 1996), 3.

Un género de muebles de menor tamaño repletos de compartimentos, en el caso de los contadores y las escribanías, tuvieron una gran utilidad tanto en los despachos de los caballeros como en los estrados y los tocadores de las damas a modo de joyeros, costureros o recipientes para sus pasatiempos. De la valiosa muestra ofrecida por la novia aparecen: «una escribanía de carey con dos tapas de frisos de ébano y perfiles de marfil con tres cajones y sus repartimientos con aldabones bisagras y cerraduras de plata en sesenta ducados», «un escritorio pequeño con tapa cubierto con concha ébano y marfil y por dentro las navetas de nácar y otras maderas con cerradura dorada tasado en trescientos ducados», «otro escritorio pequeño con tapa de concha y frisos de ébano y marfil con cantoneras y aldabones de plata y cerraduras y bolas con tres cajoncillos dentro tasado en veinte ducados». Llegados a este punto cabe indicar que ninguna de las piezas enumeradas a lo largo de este apartado han sido localizadas entre los actuales descendientes de la familia ducal. Tanto los cambios de moda como los avatares del tiempo provocaron su paulatina desaparición de los ámbitos domésticos. En este sentido, los escasos ejemplares conservados forman parte de instituciones museográficas o coleccionistas privados. Procedente de uno de estos anticuarios mexicanos fue exhibida hace unas décadas una llamativa escribanía cubierta con placas de nácar y perfiles de carey. Lo más curioso se hallaba en el reverso de la tapa, decorado de color rojo con motivos chinescos, donde sobresalía un escudo nobiliario. Los autores de la ficha catalográfica relacionaron con acierto la heráldica con la figura de Juana Díez Aux de Armendáriz, de ahí que «además de convenir a tan distinguida dama, por su excepcional calidad, también puede ponerse en relación con la política desplegada por su esposo a favor de comercio con Filipinas, Siam y Cochinchina», alcanzando así un valor paradigmático.⁸ Al coincidir la heráldica del marquesado, puede tratarse también de un encargo de su padre, el virrey marqués de Cadereyta, que posteriormente pasara a manos de ella si se tienen en cuenta las coincidencias con la descripción de algunas de las piezas enumeradas en la sección anterior. **(fig.2)**

Finalmente, para la decoración del dormitorio entregaría «un tocador grande labrado en las Indias guarnecido de palo santo y cedro en seiscientos ducados», «una cama de palo santo guarnecida de bronce en tres mil reales» y «otra cama que se compone de cuatro pilares y una cabecera sin lecho hecha en el Japón folleteada de taller dorada sobre verde en mil y quinientos reales». A estas se añadirían diversas piezas que completarían el exorno de la estancia, como «un estante de caoba con frisos de palo santo y su corredor en doscientos reales», «dos colchas de la India pespuntadas de seda amarilla sobre lienzo a mil quinientos reales cada una», «un contador de carey con un friso folleteado de marfil con los cajones de cedro y seis cantoneras, aldabones y escudos de plata en doscientos ducados de vellón», «dos alfombras la una de cañamazo de cuatro varas y la otra turca ambas tasadas en quinientos ducados», «un catre de la India en cuatro mil y cuatrocientos reales» y «un biombo de la India en dos mil reales». Del extenso joyero aportado por la hija de la marquesa sobresalían «tres

⁸ Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw, «Caja de madera, nácar y carey,» en *El Galeón de Manila*, catálogo de exposición (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2000), 206-207, cat. 82.

vueltecillas de cadena de la India y once vueltas de cadena de la China que son unas cuentecitas muy pequeñas ensartadas que pesan novecientos y veintidós reales».

La segunda de las pruebas documentales inéditas atestigua el valor material que la sociedad de esta época le dio a los objetos procedentes de ultramar. A través de la *Memoria de las alhajas que se enviaron a Cuéllar para que se guarden en la fortaleza de ella durante el tiempo de la ausencia de su excelencia en el virreinato de México* se observa cómo los muebles de maderas nobles y suntuosa ornamentación fueron a parar a una especie de cámara reservada en el castillo segoviano durante la ausencia de los duques.⁹ El 17 de mayo de 1653 se procedía a la redacción del inventario con los objetos enviados desde la residencia madrileña bajo la supervisión del secretario ducal Mateo Flores. Aunque las descripciones aportadas son breves, en la relación pueden verse las piezas más valiosas, incluso algunas de ellas con algún matiz sentimental, que formaban parte de la decoración hogareña. De nuevo aparecerá reseñado parte del contenido americano de la dote aportada por la marquesa hacia ocho años.

Enumerados del uno al cinco iban marcados los cajones que guardaban unos escritorios de ébano ricamente ornamentados con historias y labrados con marfiles, jaspes y bronces. Entre estos sobresalían dos ternos con sus bufetes a juego, «que es donde se ponen las figuras doradas de emperadores», y aparte otros dos escritorios pequeños a modo de escribanía con sus bufetes completando el conjunto. El sexto cajón contenía el tocador grande de madera de palo santo guarnecido de plata, «al que le faltaba la cerradura», más dos escritorillos con una escribanía de ébano de Portugal. Los lotes séptimo y octavo estaban compuestos por dos armarios «hermanos» de ébano y marfil con sus corredores y asas del mismo material, y se aclaraba que dentro del primero iban guardados «siete medios cuerpos de los emperadores y una figurilla de hombre y otras dos crucecillas de bronce de remate todas de bronce». A continuación se volvían a mencionar en otra carga una serie de escritorios de ébano con sus escribanías a juego, más otro de laca del Japón, que a pesar de presentar algunas lagunas reportaba al lugar donde se guardaban estos trozos, y finalmente en el señalado con el número once otro idéntico al anterior. Después iban dos baulillos de ébano de Portugal guarnecidos de plata y por dentro acolchados de tafetán azul y colores con asas de plata. En el interior del primero de estos se guardaba «un Santo Cristo crucificado, la cruz y peana de ébano con guarnición sobredorada, además de Nuestra Señora y san Juan» y dos manojos de llaves pequeñas correspondientes a los escritorios de la duquesa. Cuatro fardos cubrían sendos escritorios de ébano de Portugal envueltos en cobertores de color azul y mantas blancas.

Los tejidos también ocupaban un espacio relevante en esta particular mudanza. Así se recogen cuatro paños de terciopelo verde, dos camas de paño, una azul y otra verde, cuatro cobertores azules y un «baúl de la India» con cinco paños de cuarta de largo que tenía dentro una talla de Cristo atado

⁹ AHDA, *Albuquerque*, caja 39, exp. 17, fols. 1-7.

a la columna, una cama de paño verde, una sobremesa de damasco azul vieja y tres pedazos de cenefa de dosel de saya entrapada. En otro baúl compañero iban dos pedazos de dosel de saya entrapada y manta blanca, una colgadura de felpa azul guarnecida de puntas de plata perteneciente a la cuna de niña Ana de la Cueva. Respecto al mueble infantil, se especificaba al margen que «la madera no se ha llevado está en México», es decir que la cama se había embarcado junto a los otros enseres personales de los virreyes. Junto a estos dos baúles fueron otros tres de pequeño formato «atumbados». El primero con una caída de dosel y una cama azul y los otros dos en «un lío abultado de manta blanca», uno dentro de otro, el de dentro de nácar y oro y el mayor de la India también con diferentes ropas de cama. En otro fue un reloj de león de bronce desbaratado y una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de bulto redondo con su peana.

Como en relaciones anteriores, el mobiliario para el dormitorio principal se reservaba para el final del inventario. Dentro de un baúl colorado figuraba una escribanía o tocador de ébano con cuatro pies de león y asas de plata. Junto a este se cargaron cinco bufetillos bajos, tres de cañamazos con los pies de nogal torneados y dos braseros de cobre y otros dos ordinarios con los bufetes de los escritorios de los ternos. Una última carga llevaba dos bufetes iguales que correspondían a los ternos enumerados en los lotes tres y cuatro, más la madera «en que se arma la cama de plata». Para la armería conservada en el castillo también irían destinados algunos objetos como dos pistolas de rueda en sus cajas, cinco cañones de bronce pedreros —«el uno de ellos sin su másculo y los otros sin él porque van aparte»—, citándose a continuación en tres cajas «carretones de los dichos pedreros, más un serón con un lío donde iban los másculos faltantes y dos morteros de bombas y finalmente diez cucharas y rascados con seis petos de hierro».

Si en el punto anterior se mencionaba todo lo referente al depósito del duque, también se reservará otro apartado sobre «las alhajas que ha tomado mi señora la mayor». Entre estas destacan «dos bufetes de ébano y marfil que servían en los dos escritorios grandes que su excelencia dio al duque mi señor cuando se casó», «un cuadro de san Pedro con marco dorado original de Bartolomé», «otro cuadro de la Visitación de Nuestra Señora y santa Ana con marco negro de vara y tercia de alto y una de ancho», «un cuadro de santo Antonio sin niño con un libro y ramo de azucenas con marco negro», «más seis pies de nogal de los escritorios», «un biombo grande», «la tapicería del mayorazgo de la casa» y «las cinco sillas bordadas de cañamazo sobre lama».

El tercer aporte documental clave para entender la relevancia de la colección de objetos virreinales en el ducado de Albuquerque será la *Tasación e inventario de los bienes y haciendas que dejó a su muerte Ana Rosalía de la Cueva* en el mes de enero de 1717.¹⁰ Esta noble dama atesoraba numerosos bienes artísticos en su residencia madrileña de la

¹⁰ AHCD, Albuquerque, legajo 29, exp. 29, s.p. Véase otra contextualización del mismo documento en Francisco Montes González, «Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España,» *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 24 (2009): 205-223.

plazuela de la Encarnación procedentes de una doble vía: aquellos recibidos en herencia de sus padres, el VIII duque de Albuquerque y la marquesa de Cadereyta, como hija única, y los entregados a su vez como obsequio de su primogénito, el X duque Francisco Fernández de la Cueva, también virrey de la Nueva España entre los años 1702 y 1710.¹¹ **(fig.3)** Una constancia de esta dinámica se desprende del expediente formado a partir de la entrada el mes de septiembre de 1703 en Sanlúcar de Barrameda de una pequeña embarcación nombrada *San Esteban* que llegó de aviso con pliegos de la Nueva España a cargo de Francisco de Azorena. De este modo, en el informe acerca de la rendición de tributos efectuada por los funcionarios de la Casa de la Contratación de las Indias sobre las mercancías transportadas aparecerán «treinta cajones de regalos que remite el señor duque de Albuquerque».

El vasto repertorio empieza con una descripción de la galería de pinturas donde se colgaba «un lienzo de una vara y media de largo y dos y media de alto y en el pintado el Castillo de San Juan de Ulúa Puerto de la Veracruz con su marco de pino», posible recuerdo realizado *in situ* antes de partir de regreso a la metrópoli. Entre los numerosos retratos familiares, vistas de ciudades, escenas de batallas y otras iconografías religiosas destacaban dos efigies de san Francisco Javier, una de media vara hecha de plumas, y la otra en piedra con pequeño marco de conchas. A propósito de la primera de ellas se ha localizado en el acervo del Museo de América de Madrid un ejemplar con similares características que bien podría ser el comentado en este caso. **(fig.4)** El dato más sorprendente será la cantidad de lienzos de la Virgen de Guadalupe, comprensible en un momento en que la devoción había alcanzado un importante auge en la Península, sobre todo en la Corte madrileña donde desde mediados del siglo XVII contaba con una capilla particular en el colegio agustino de Doña María de Aragón.¹² A ello se unirá el fuerte vínculo familiar con el icono mariano a través del profundo fervor del primero de los virreyes y de la dedicación del nuevo santuario del Tepeyac protagonizada por el segundo de estos en el año 1709. De este solemne acto quedó constancia gracias al lienzo con el traslado del icono encargado por el gobernante al pintor Manuel de Arellano.¹³ Entre las representaciones en propiedad de la marquesa figuraban dos pinturas de gran formato, réplicas de la tilma original, junto a otras de distinto tamaño y materiales: una imagen de «una vara con su marco de pino y un cristal por

¹¹ Bethencourt informó que estas casas principales y las accesorias a los Caños del Peral fueron adquiridas por la dama del antiguo mayorazgo de Pedro de Tapia y de doña Clara de Alarcón y sus sucesores con real facultad a través de la escritura otorgada el 26 de agosto de 1704 ante el notario público Francisco de Larrea. Francisco Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Tomo X* (Sevilla: Fabiola de Publicaciones, 2002), 294-295.

¹² La imagen fue colocada por el visitador Pedro de Gálvez en 1654 a su regreso de la Nueva España. Sobre la aceptación política del icono mariano en la metrópoli véase Jaime Cuadriello, «La propagación de las devociones novohispanas: las Guadalupanas y otras imágenes preferentes», en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España II*, (México: Azabache, 1994), 261-265.

¹³ La imagen ha permanecido hasta la actualidad en manos de los últimos descendientes del linaje. Rogelio Ruiz Gomar, «Transfer of the Image and Inauguration of the Sanctuary of the Virgin of Guadalupe», en *Painting a New World. Mexico Art and Life 1521-1821*, Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini (Denver: Denver Art Museum, 2004), 192-193, cat. 29.

delante», otra de «tercia de alto con su cristal y marco de pino acharolado», «otra de nuestra señora de México de dos tercias de alto y media vara de ancho» y «otra algo más pequeña sobre tafetán».

Finalmente, sin poder determinar con certeza la procedencia del contenido, aparecen enumeradas una serie de imágenes con molduras de exóticos materiales. De todas ellas sobresalen los marcos enconchados de los talleres novohispanos cuya elaborada ornamentación hizo posible la admiración de estas piezas. Ocaña refiere que si bien los marcos embutidos de concha se asociaron principalmente a pinturas «enconchadas», sobre todo pintados a modo de cenefas, hay noticias de marcos originalmente unidos a pinturas que omitieron el nácar.¹⁴ De esta forma aparecen en el listado: una pintura de san Joaquín y santa Ana y una lámina de Nuestra Señora de Balvanera «con su marco de concha», una pintura en lienzo de santa Verónica de dos tercias de alto y media vara «con su marco de cocobolo y cantoneras de plata», un san Juan «con su marco de ébano y embutido de marfil», de la misma manera una Adoración de los Reyes, «doce láminas iguales de tercia de alto y poco menos de ancho con sus marcos de concha y peral» y por último «una lámina del arcángel san Miguel de tercia de alto con su cristal con marco de ébano y concha».¹⁵

La segunda parte, y más copiosa, de la relación hacía referencia al mobiliario, perfectamente agrupado por tipologías y descrito con claridad en función de su composición y procedencia. Las primeras menciones aluden a las camas, entre las que había «una cama de palosanto y marfil embutida y gravada con dos cabeceras y su sobre cuerpo», «un catre de granadillo de dos cabeceras» junto a «una cama o catre de camino de palo santo bronceada que se encierra en dos arcas». Al hacer referencias a la dote de la madre de doña Ana, se planteó la importancia en la variedad de las cajas y baúles que componían los ajuares novohispanos. La funcionalidad de estos contenedores haría que se decorasen de formas exuberantes o que simplemente estuviesen forrados de algún material resistente para su uso. Por otro lado, la situación del virreinato de la Nueva España como punto de conexión con el comercio asiático permitió la llegada de numerosas mercancías procedentes de estos territorios a bordo del Galeón de Manila. Una vez arribada la nao a Acapulco se activaría un flujo comercial con destino final en la Península Ibérica. En este tránsito sobresalieron los objetos lacados del arte *namban* japonés, que una vez llegados a México sirvieron de fuente de inspiración a los artífices locales para la invención del

¹⁴ Sonia I. Ocaña Ruiz, «Marcos enconchados: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008):138.

¹⁵ Esta relación también apareció recogida en la «Quenta y Partizion de los Vienes» que quedaron a la muerte de la dama publicada por Burke y Cherry. La sección de pintura fue tasada por el pintor Baltasar Gambazo, destacando los investigadores el alto porcentaje de lienzos dedicados a la Virgen y una única atribución al Bassano. A pesar de ser esta la colección donde aparezcan más imágenes de la guadalupana, habrá otras galerías de nobles madrileños relacionados con la Nueva España que posean algunos ejemplares, como las de la duquesa de Atlixco o don Francisco de Meneses y Bravo. Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755. Spanish inventories 1* (Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1997), 990-1001.

género del enconchado.¹⁶ De este modo se verán diferenciados en los inventarios las piezas de «charol lexítimo» frente a las citadas como «embutido de nácar». Estas transferencias en el marco de las habilidades artesanales abrieron las puertas para que muchos de los emigrantes indios viajaran con sus propios ajueres y los intercambiaran por manufacturas autóctonas, sirviendo al mismo tiempo de referente europeo para los maestros locales tanto en Asia como en América. Así pues en la citada relación se enumerarán: «dos arquitas de charol de tres cuartas de largo y media vara de ancho», «dos cofres de ébano y nácar de vara y tres cuartas de largo con adornos de bronce dorado demolido», «otro cofre de concha de vara de largo cinco aldabones de chapas y otras guarniciones todo de plata», «dos arcas de caoba, ébano y marfil de a vara de largo con aldabones y cantoneras de filigrana de plata», «otra arca también de caoba, ébano y marfil de vara y cuarta de largo con su herraje de hierro». Llama la atención algunos conjuntos especiales para despacho y tocador como «una escribanía de concha de tercia de largo y una cuarta de ancho con cantoneras pies y otras piezas de plata y bronce dorados de molido y dentro de ello un tintero, salvadera, cuchillos, tijeras y otros recados de escribanía todo de plata en una caja cubierta de vadana», o «una frasquera de ébano de una tercia de largo con seis frascos». La relación de piezas es sobresaliente en cuanto a la variedad. Así se presentan «seis arquillas de tercia de diferentes maderas con sus herrajes de hierro», «un cofre de charol de tres cuartas de largo con herraje de hierro dorado» y «otro de lo mismo con dos tercias de largo con bronce». La presencia de pequeñas cajas lacadas y embutidas procedente de talleres japoneses será constante en inventarios nobiliarios de la época, poseyendo la colección de la marquesa «cuarentas cofrecitos arquitas y cajas todos de charol de una cuarta de largo poco más o menos y algunos con diferentes guarniciones de plata», más «otras cuarenta piezas de charol que se componen de jícaras, platillos, escudillas, bandejitas y cajas». **(fig.5)**. Por último, resalta de forma significativa «una petaca tejida de junco de la India de vara y cuarta de largo y tres cuartas de alto con su cerradura y llave».

A lo largo de todo el inventario, el escritorio, también en su versión de papelería, será el mueble que se repita en mayor número de ocasiones. De la selección hecha en toda la tasación sobresalen: «un escritorio de charol de media vara de largo y otro tanto de ancho con sus puertas y herraje dorado», «una papelería embutida de palo santo y ciprés de vara de largo y su tapa y doce navetas dentro con tiradores de plata y su bufete de pino dado de color», «dos escritorios de granadillo y marfil de vara y media de largo con tres portadas cada uno y diferentes navetas y secretos y sus bufetes de granadillo con pies salomónicos y travesaños de hierro», «otros dos de ébano y granadillo con sus portadas en medio de vara y tercia de largo y seis navetas a los lados y en cada una un vidrio pintado dos fabulas con sus bufetes también de granadillo y todo ello adornado de bronce dorado de molido», «otros dos escritorios de ébano y granadillo de media vara de largo y una cuarta de alto con tres navetas cada uno y en ellas vidrios pintados», «otro de

¹⁶ A pesar de la existencia de una amplia bibliografía sobre este período artístico, resulta de interés el catálogo de la exposición *Lacas Namban. Huellas de Japón en España. IV Centenario de la Embajada Keichô* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013).

concha embutido de marfil y ébano muy menudo de tres cuartas y media de largo y tres de alto con once navetas y las cantoneras, aldabones y escudos de plata», «otro escritorio de concha embutido de marfil muy menudo de media vara en cuadro con once navetas y los aldabones, cantoneras y escudos de plata», «otro escritorio de ébano, marfil, piedra ágata y lapislázuli de vara de largo con diferentes navetas y su bufete de ébano y marfil», «otro escritorio de palo santo y marfil de vara de largo», «otro de tres cuartas y otro de media vara en forma de papeleras con herrajes de hierro y bronce y sus bufetes de lo mismo con travesaños de hierro», «otros tres escritorios de la misma madera tamaño y pies que los antecedentes», «otras dos papeleras de palo santo de vara y cuarta de largo con su naveta y herraje de hierro pabenados y dos bufetes de ébano muy maltratados», «otras dos papeleras de granadillo de a dos tercias de largo con sus navetas herrajes de hierro y sus bufetes de pino», «otras dos papeleras de palo santo y ciprés con sus navetas de media vara de largo y herrajes de hierro», «un escritorio de concha y ébano y marfil de embutidos menudos y sus navetas de dos tercias de largo con herrajes de hierro» y finalmente «un escritorio de charol con dos puertas de dos tercias de largo con navetas y su herraje de bronce». Del mismo modo, se acompañaban algunos con sus correspondientes bufetes a juego, destacando «un bufete de granadillo de siete cuartas de largo y una vara de ancho con sus pies salomónicos», «unos dos bufetes de pasta de vara y tercia de largo y vara de ancho con sus pies de pino» y «otro de lo mismo también quebrado de dos varas de largo y tres cuartas de ancho con sus pies de pino muy viejo». (fig.6)

Varios folios del inventario están dedicados a un lote de muebles que en una primera transcripción fueron vinculados con la región costera de «Sinaloe», pero que sin duda alguna hacen referencia a su ejecución en la olorosa madera de «lináloe» con decorativas capas de laca. La relación total contiene: «seis cofres de lináloe embutido de palo santo de a vara de largo, dos cofres de lo mismo embutido y grabado de diferentes maderas con tres navetas cada uno dentro y tiradores de plata y sus herrajes de hierro, tres escritorios en forma de papelera de a media vara de largo de lináloe con navetas embutidas herrajes y tiradores de plata, otras dos arcas también de lináloe y palo santo de a vara de largo con sus herrajes de hierro, tres cofres de lináloe de a media vara de largo con sus herrajes de hierro, otro cofre de la misma madera y tamaño que los antecedentes, otro escritorio en forma de papelera de lináloe de media vara de largo con sus navetas, otro de lo mismo de poco más de tres cuartas de largo con sus navetas y tapas y en ella embutida las armas de Cueva con sus herrajes de plata, otro escritorio de lináloe y palo santo de vara de largo con navetas y herraje de plata y su bufete de la propia madera correspondiente, y un cofrecito de lináloe y palo santo de una cuarta de largo con bisagras cerradura y un aldabón de plata»

En cuanto a pequeños muebles y otros objetos decorativos, aparecerán principalmente redondeles, destinados a soportar los braseros y hechos de maderas muy resistentes al calor despedido: «uno de palo santo de tres cuartas y media de largo y una tercia de alto con sus pies», «otro de ébano y palo santo de tercia de alto y tres cuartas y media de ancho con sus pies de lo mismo» y «uno de granadillo de tres cuartas con navetas y pies torneados de pino». Para cerrar este apartado de muebles cabe mencionar

una pieza hecha con madera tropical, el cocobolo, usada para armar la caja de un reloj con molduras de ébano y ocho días de cuerda; al que se sumaba otro llamativo modelo «de faltriquera de horas y cuartos hechos en Inglaterra muy antiguo con su caja de plata y sobrecaja de concha claveteada de plata con su cadena de oro y gancho de plata». También la cerámica tendría un apartado, aunque en menor proporción, sobresaliendo «dos tibores de la China con sus tapas de madera y sus pies tallados y dorados» y «dos tinajas de barro de Indias de vara de alto con sus pies tallados y dorados». (fig.7)

Además del mobiliario, otro aspecto que ocupa buena parte del inventario serán las tallas de marfil, sobre todo las figuras del Crucificado, que, además de tener un destino religioso para el ornato de iglesias y conventos, cumplían una importante función doméstica. Repartidas entre las diferentes estancias aparecían «una hechura de un Santísimo Cristo Crucificado de marfil de tres cuartas de largo en su cruz de ébano en forma de tronco», «otra hechura de Cristo crucificado de marfil de una cuarta de alto con su cruz de ébano, remates y pie de plata», «otro Divino Señor crucificado de marfil de dos tercias de alto con su cruz y peana de concha y papel dorado y los remates también en marfil», «otra hechura de marfil también de un crucificado con su cruz y peana de ébano, marfil de dos tercias de alto». En cuanto a santos, «otra hechura de San Sebastián también de marfil de poco más de media vara de alto con su peana y tronco de ébano», así como «otra hechura en pasta de San Francisco puesto de rodillas de media vara de alto con su peana lisa negra». Asimismo algunas de estas figuras se colocarían en el interior de llamativas urnas componiendo ciertas escenas bíblicas o devocionales: «dos urnas de ébano en forma de pirámides con pies de estípites de peral y siete vidrios de cristal cada una, y en ellas dos peñascos guarnecidos de coral y hojas de plata en el uno el Nacimiento de Nuestro Redentor y en el otro su Santísima Pasión», «otra urna de peral con frontis y tres cristales prolongados y seis medios a los lados y dentro de ella un Santísimo Cristo de marfil de una tercia de alto con su cruz de ébano», «otra urna de ébano y perfiles de plata con seis vidrios cristales prolongados y dentro de ella un Niño de Nápoles de dos tercias de alto», «otras dos urnas de peral con vidrios de a tres cuartas y sus pies de estípites y dentro de ellas en la una San Joseph con el Niño de la mano de marfil de media vara de alto y otras dos hechuras de San Antonio y San Miguel de cuarta de alto ambas de marfil y en la otra San Francisco, también de marfil de una tercia de alto un ángel de lo mismo y del propio tamaño y otra hechura de Nuestra Señora en alabastro también de tercia de alto» y «otra urna de ébano de vara de alto lisa con seis vidrios prolongados y dentro de ella el buen pastor sobre un peñasco y diferentes figuras todo de marfil».

Los textiles de las Indias Orientales también tenían un valor especial en cualquier ajuar de una dama de la época, ya fuese para su uso particular o como piezas de cama y adorno de la vivienda. Así se enumeran en esta relación «un tapete de cañamazo verde de diferentes matices aves y animales de dos varas y media de largo y dos de ancho maltratado, un dosel de raso de China bordado sobre blanco de sedas y oro de paja forrado en holandilla encarnada ya usado guarnecido con un galón fino de España de dedo y medio de ancho con su caída y cielo y cenefas guarnecidas con fleco

de ancho, cinco piezas de gasas de la china verde y oro con pájaros y varios matices de a diez y siete varas cada uno, otras treinta cubiertas de taburetillos de raso blanco de la China bordadas de oro y flores de diferentes colores ya usadas», «otras cuatro cubiertas de taburetillos de raso liso blanco de China y dos para silla que todo hacen juego con el dosel últimamente inventariado, otra sobrecama de lienzo de la China bordada con fleco de hilo forrada en otro lienzo de tres varas en cuadro, otra colcha de China bordada de hilo de pita guarnecida con fleco angosto y forrada en otro lienzo y del mismo tamaño que el antecedente, otra colcha de China bordada también de hilo de pita de cuatro varas y media de largo y tres de ancho con su fleco de hilo ancho alrededor y otra alfombra fina fabricada en Indias bien trazada el campo de las cenefas verde oscuro y el cielo del centro de ella encarnado de catorce varas de largo y cinco y media de ancho».

Uno de los regalos más valorados tanto por los peninsulares como por los habitantes de los virreinos fueron los biombos. Estos atractivos muebles resultaban indispensables en los salones del estrado palaciego, sobre todo para diferenciar los ámbitos femeninos, de ahí que fueran apodados «de rodastrado». ¹⁷ Aunque su origen se halla documentado en los talleres asiáticos, a lo largo del siglo XVII, los artistas novohispanos aprendieron esta técnica o bien copiando los modelos importados o bien mediante la enseñanza de maestros foráneos instalados en México. ¹⁸ Esta adaptación de prototipos heredados conllevó el empleo de nuevos materiales como el lienzo o técnicas autóctonas como fue el caso de los enconchados. En cuanto a la iconografía también sufrió un importante cambio, pues los sencillos motivos de naturaleza chinesca dieron paso a elaboradas escenas de la vida cotidiana y complejas secuencias históricas de carácter narrativo. Además se puso de moda el empleo de vistas urbanas o paisajes campestres para que estos muebles fueran llevados en el tornaviaje a modo de recuerdo visual.

En la extensa relación de la marquesa viuda, los datos aportados dejan entrever la procedencia asiática de la mayoría de ellos, aunque no se descarta que otros en los que se apunta al lienzo pudieran haber sido intervenidos en talleres mexicanos. Así aparecían: «un biombo de siete pies de alto de ocho hojas pintado en lienzo a dos aces», «otro biombo de dos piezas de a cuatro hojas cada una de ocho pies de alto pintado sobre papel de montería de la China y por el respaldo de lienzo pintado de colores», «otro de ocho hojas de diez pies de alto pintado y dorado sobre papel y lienzo de la china con aves y flores y algunas figuras», «otro de siete pies de alto cada uno y de ocho hojas, por la una cara raso liso blanco bordado de China, y por la otra de lienzo pintado de verde», «otro del mismo tamaño y género que los

¹⁷ La primera explicación sobre este término la daría Romero de Terreros, que señaló la diferencia de dos salones, el de estrado y el de dosel. En el primero se recibían a las visitas y su mobiliario se componía de «tapete, o alfombra, canapé, sillas y taburetes, y, a su espalda y costados, una especie de biombo, llamado rodastrado». Manuel Romero de Terreros, *Las artes...*, pp. 17-61.

¹⁸ Un interesante trabajo que compila de forma crítica lo publicado hasta el momento sobre los biombos mexicanos en Alberto Baena Zapatero, "Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España", *Archivo Español de Arte* 350 (2015): 173-188. El volumen pionero sobre la materia, en María Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río, *Biombos mexicanos* (México, INAH, 1970).

dos antecedentes de ocho hojas, por la una cara de damasco escarolado y por la de respaldo de lienzo pintado», «otro de cinco pies de alto y ocho hojas pintado y dorado de cacería sobre papel de la China y por el respaldo de lienzo pintado de diversos colores», «otro biombo de dos piezas de cuatro hojas cada uno de ocho pies de alto también pintado y dorado sobre papel de China y el respaldo de papel estampado y dorado», «otro de vara y cuarta de alto de ocho hojas, pintado sobre papel de varias figuras y por el respaldo también pintado de flores, maltratadas todas las hojas», «otro biombo en cuatro pedazos con doce hojas de ocho pies de alto con la cenefa embutida de nácar y figuras medianas» y, por último, «otro biombo de diez pies de alto, y ocho hojas pintado y dorado sobre papel y lienzo de la China con aves y flores y flores y algunas figuras maltratado».

Con motivo de la exposición *Los Siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700* celebrada en Madrid en el año 1999 vio la luz por primera vez un biombo con una vista de la Plaza Mayor de México y el canal de Iztacalco perteneciente a la colección del anticuario mexicano Rivero Lake. En cuanto al diseño, su propietario sugirió la implicación de artistas japoneses, con toda seguridad residentes en México, debido a la falta de una perspectiva europea, la presencia de nubes *namban* y el ensamblaje original de las hojas.¹⁹ El correspondiente estudio iconográfico realizado por Amerlinck vinculó la pieza con el mecenazgo del marquesado de Cadereyta gracias a la identificación de su heráldica en el ángulo superior izquierdo. En concreto lo relacionó al paso de la virreina Juana si se tenían en cuenta una serie de detalles escenográficos con el período de gobierno de su esposo.²⁰ Recientemente, Baena ha encontrado el documento que vincula el mueble con el padre de la dama, al aparecer recogido en su testamento otorgado en Madrid en 1644 «un biombo de dos varas y media de alto con ocho tablas que está pintado en el la plaza de México y algunas figuras».²¹ **(fig.8)** Aunque se encuentra fragmentado, en las cuatro hojas conservadas se observan escenarios reconocidos de la ciudad de México: el palacio virreinal, el cabildo, la alameda y el canal de Iztacalco. Mientras que las dos primeras contienen secuencias de la vida cotidiana, las referidas a la Plaza Mayor plantean una serie de acontecimientos extraordinarios. Desde la puerta principal de la residencia sale una comitiva compuesta por un elegante carruaje rodeado de acompañantes y en la parte inferior una danza indígena o tocotín. Atendiendo a los rasgos figurativos de los protagonistas se observa que el personaje saliente es el virrey Lope Díez Aux de Armendáriz y a su lado de pie va su sucesor el marqués de Villena, con su inconfundible bigote empuntado, por lo que el conjunto sería encargado a modo de recuerdo de la estancia del mandatario en el territorio mexicano.

Desde mediados del siglo XVI se tiene constancia del interés por el atesoramiento de objetos artísticos procedentes de los territorios americanos

¹⁹ Rodrigo Rivero Lake, *El arte namban en el México virreinal* (Madrid: Turner, 2005), 183.

²⁰ María Concepción Amerlinck de Corsi, "Vista del palacio del virrey de México", en *Los Siglos de Oro en los virreinos de América. 1550-1700*, catálogo de exposición (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999), 158-163, cat. 5.

²¹ Alberto Baena Zapatero, "Apuntes sobre...", p. 178.

entre las clases nobiliarias que, aprovechando algún vínculo familiar con aquellos territorios o mediante la adquisición en almonedas públicas, comenzaron a erigir gabinetes de curiosidades a imagen de los emprendidos por los soberanos en sus residencias.²² Paulatinamente, la adquisición de estos bienes se convirtió en un signo de distinción y, como se ha visto a lo largo de los listados enumerados, a medida que comenzaron a importarse piezas manufacturadas por los primeros artesanos y orfebres autóctonos, las principales casas madrileñas se convirtieron en auténticos palacios virreinales. En este sentido, los virreyes del ducado de Alburquerque no quisieron ser menos, y al regreso de sus estancias en la Nueva España, maravillados por la opulencia y suntuosidad de aquellas moradas, recrearon en sus dominios estos espacios de apariencia extraordinaria.²³ Tal y como apuntara Romero de Terreros, fue el gusto singular por los ambientes recargados, donde las mansiones de la capital mexicana, Puebla de los Ángeles o Valladolid de Michoacán se amueblaban «rica pero sobriamente», el que sirvió de precedente al diseño de las estancias peninsulares durante los siglos del barroco.²⁴

²² La referencia de obligada consulta acerca de este asunto en Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío* (Madrid: Akal, 1988). En el caso español, véanse los estudios de José Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (Madrid: Cátedra, 1985) y Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. (Madrid: Marcial Pons, 2007).

²³ Un completo análisis sobre el fenómeno en María Paz Aguiló Alonso, “El coleccionismo americano de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII,” en *Relaciones artísticas entre España y América* (Madrid: CSIC, 1990), 107-149.

²⁴ Manuel Romero de Terreros, *Las artes industriales en Nueva España* (México: Librería de P. Robredo, 1938), 127.

ANEXO. IMÁGENES



Fig.1. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De castizo y española produce español* (detalle).
Hacia 1740, Ciudad de México, Fundación JAPS.



Fig.2. Anónimo novohispano, *Escribanía*. Hacia 1635-1640, Ciudad de México, Colección
Rivero Lake.



Fig.3. Pedro Texeira y Salomon, Detalle del plano *Topographia de la Villa de Madrid, Mantua carpetanorum sive Matritum urbs regia*, Antuerpiae, Cura et solisitudine Ioannis et Iacobi van Veerle. 1656. Madrid, Biblioteca Nacional de España



Fig.4. Anónimo novohispano, *San Francisco Javier*. Siglo XVII, Madrid, Museo de América



Fig.5. Anónimo japonés, Cofre. Período namban (1543-1639), Colección particular



Fig.6. Anónimo novohispano, Terno de escritorio. Fines del siglo XVII, Colección particular



Fig.7. Anónimo novohispano, Tibor. Siglo XVII, Colección particular



Fig.8. Anónimo novohispano, Biombo con *Vista de la plaza Mayor de la ciudad de México y del paseo de Iztacalco*. Hacia 1635-1640, Ciudad de México, Colección Rivero Lake

**“...FATIGA, Y CUIDADOS, Y GASTOS, Y REGALOS...”:
ASPECTOS DE LA CIRCULACIÓN DE LA ESCULTURA NAPOLITANA A
AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO**

Luisa Elena Alcalá
(Universidad Autónoma de Madrid)

RESUMEN

El aumento en el número de estudios sobre la exportación de escultura policromada napolitana a España en los últimos años, junto con las noticias que se tienen de esta exportación a Hispanoamérica, invitan a considerar este tema bajo la óptica de la historia de la circulación en el marco de la Monarquía Hispánica. Este trabajo pretende reflexionar sobre lo que nos ofrece una visión conjunta del fenómeno y analiza diversos aspectos, incluyendo: si existió un gusto hispánico por estos objetos artístico-devocionales; el papel de los eclesiásticos como mediadores en esta circulación; la mecánica de la circulación; y la recepción de las obras importadas en sus contextos locales.

PALABRAS CLAVE: escultura policromada napolitana, circulación, procuradores jesuitas

**“...FATIGUE, AND CARE, AND EXPENSES, AND PRESENTS...”:
ASPECTS REGARDING THE CIRCULATION OF NEAPOLITAN SCULPTURE ON
BOTH SIDES OF THE ATLANTIC**

ABSTRACT

Studies on the export of polychromed wood Neapolitan sculpture to Spain have increased considerably in the last years. Taken in consideration along with what is known about Neapolitan sculpture in the Spanish viceroalties in Latin America, it is possible to begin to analyze this phenomenon through the lens of circulation in the Spanish monarchy. This article analyzes various aspects that emerge from this combined perspective (or connected histories), including: whether such a thing as a “Hispanic” taste for these objects existed; the role of religious figures as mediators in this circulation; the mechanics of the circulation; and the reception of the imported works in their local contexts.

KEYWORDS: polychromed wood Neapolitan sculpture, circulation, Jesuit procurators

“...FATIGA, Y CUIDADOS, Y GASTOS, Y REGALOS...”: ASPECTOS DE LA CIRCULACIÓN DE LA ESCULTURA NAPOLITANA A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO ¹

Como es bien sabido, desde finales del siglo XVI y sobre todo durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, la escultura napolitana en madera policromada se exportaba a diversas geografías de la Monarquía Hispánica. El fenómeno de los belenes y de las figuras del Niño Jesús quizás sea lo mejor conocido. Sin embargo, en los últimos años investigadores españoles han identificado un considerable número de esculturas de mediano y pequeño formato de otras devociones en iglesias y colecciones nacionales, tanto privadas como públicas². Las publicaciones italianas sobre este tema también han experimentado un crecimiento³. Una de las líneas de investigación más fructífera está siendo la documentación de las relaciones entre Nápoles y España (y entre Génova y España) y sus repercusiones económicas y culturales⁴. A pesar de que se van recuperando noticias

¹ Este trabajo se engloba dentro del proyecto de investigación I+D MICINN HAR2014-52061-P. Una primera versión, titulada “Escultura napolitana en Nueva España”, fue presentada hace años en el Primer Congreso Internacional de Escultura organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Oaxaca, 13-14 noviembre, 2008). Agradezco a los dictaminadores por sus comentarios editoriales y sugerencias.

² Sobre escultura napolitana en España véanse, con la bibliografía allí citada: Margarita M. Estella. “La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión,” en *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Università del Salento), ed. Letizia Gaeta (Lecce: Mario Congedo Editore, 2007), Vol. II, 93-122; Margarita M. Estella. “Caracteres del envío de esculturas ligneeas napolitanas a España,” en *El arte y el viaje*, eds. Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (Madrid: CSIC, 2011), 555-570. A estos trabajos se suman numerosos estudios puntuales en los últimos años, a menudo realizados en el marco de campañas de catalogación de patrimonio regional y autonómico, algunos de los cuales se citarán a lo largo de este artículo siendo imposible recoger la bibliografía completa. En general, existe una creciente conciencia por parte de historiadores en España de que no se han identificado satisfactoriamente en su ámbito las esculturas napolitanas (y genovesas), por lo que a medida que se catalogan más obras, se hace evidente la extensión del fenómeno. Ver, por ejemplo, las valoraciones de Rebeca Carretero Calvo, “Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona (Zaragoza),” *De Arte* 13 (2014): 120-121.

³ Fue fundamental, para aclarar muchas cuestiones y reabrir el tema, el trabajo de Isabella Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo* (Roma: De Luca Editori d’Arte, 2008); así como esfuerzos colectivos, entre los cuales destacan: Letizia Gaeta, ed., *La Scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* (Lecce: Atti del Convegno internazionale di Studi, Università del Salento, 2007); Raffaele Casciaro y Antonio Cassiano, eds., *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e Spagna*, catálogo de exposición (Chiesa San Francesco della Scarpa, Lecce, 2007); y Pierluigi Leone de Castris, ed., *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università degli studi Suor Orsola Benincasa e Palazzo Zevallos Stigliano (Nápoles: Artstudiopaparo, 2015).

⁴ Entre otros, Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio (dirs.), *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas* (Madrid: CEEH, 2003); Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, 2008); e Ida Mauro, “Le acquisizioni di opere d’arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664),” *Locus Amoenus* 9 (2007-2008): 155-169.

documentales, sigue siendo difícil casar la documentación con obras específicas. Con todo, el resultado es un mapa de circulación más completo que, además, permite entender la escultura napolitana como un elemento propio de la historia artística de la Monarquía Hispánica y, sobre todo, del Mediterráneo como área cultural. Uno de los cometidos de este trabajo es llamar la atención sobre la necesidad de ampliar el marco geográfico y dar mayor visibilidad en este fenómeno a los virreinos americanos pues, aunque mucho menos estudiado, se conoce la presencia de escultura napolitana allí desde hace décadas⁵. El no incorporar estos territorios a una historia global de la escultura napolitana supone un ejemplo más de cómo se tiende a aislar la historia del arte iberoamericano en su geografía, como un apéndice de España pero, paradójicamente, separado del resto de Europa. Asimismo, el estado actual de la cuestión ejemplifica cómo la *historia transatlántica* de una parte (que, para la historia de Iberoamérica, se ha entendido a menudo sólo como la Península Ibérica y América), y *mediterránea* (España /Italia) de la otra, han impedido apreciar el amplio alcance geográfico de este fenómeno artístico y cultural en la edad moderna.

Para el estudio de la circulación de estas esculturas parece pues fundamental no perder de vista que se trata de una monarquía policéntrica, que debe integrar a los territorios americanos, pero de una manera distinta a como se ha venido haciendo hasta ahora. En este trabajo esperamos conseguir una visión más unificada de la historia de la escultura napolitana en el ámbito hispano a través de un análisis comparativo y transversal que considere cuestiones tales como si existió un gusto artístico hispánico por la escultura napolitana a lo ancho de los territorios de la monarquía; y si los agentes mediadores en esta circulación fueron los mismos a ambos lados del Atlántico. Por otra parte, a través de algunas noticias inéditas pretendemos acercarnos a cuestiones menos estudiadas, como son la mecánica de la circulación y la recepción de las obras en sus contextos locales.

1. Las bases de una historia compartida

Al igual que pasaba antes con la escultura napolitana en España, el conocimiento aún embrionario de estas obras en Hispanoamérica se explica fácilmente y responde a diversas razones. Entre ellas, hay circunstancias que podemos considerar invariantes dentro de la historia de la escultura devocional – como pueden ser los problemas de conservación y la tendencia

⁵ Para algunos ejemplos en Sudamérica, ver Adolfo Luis Ribera y Héctor Schenone, *El arte de la Imaginería en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948), 41-44. Al igual que en Europa, actualmente se percibe que el tema de la escultura, en general, es un campo en auge en la historiografía del arte de la Nueva España (ver la revista digital Encrucijada del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), lo cual es muy necesario ya que la escultura novohispana siempre ha sido la menos estudiada de sus artes mayores. No es extraño pues que todavía no se haya llevado a cabo un estudio sistemático de la presencia de esculturas napolitanas en territorios americanos y que allí también sea muy difícil casar obras con la documentación que va apareciendo. Se viene llamando la atención sobre esta deficiencia desde hace años: Gustavo Curiel y Ricardo Noriega, eds., *Imaginería virreinal: Memorias de un Seminario* (México: IIE & SEP, 1990).

a recomponer imágenes debido a un continuado uso devocional⁶. Tampoco ha ayudado la destrucción de patrimonio, y que muchas de estas obras estén en colecciones de difícil acceso⁷. Pero también es un tema que se ha visto afectado por los propios desarrollos de la historiografía en Italia. Hay que tener en cuenta que, hasta muy recientemente, el estudio de la escultura policromada napolitana tampoco estaba muy avanzado, perjudicado por la tendencia a privilegiar la escultura italiana “más culta», en mármol, que para muchos representa la tradición italiana renacentista y barroca por excelencia. Finalmente, hay dificultades interpretativas que surgen de las propias condiciones históricas de producción. Recordemos que la escultura napolitana viajaba pero también lo hicieron los escultores. Como es bien sabido, muchos escultores asentados en Murcia y Cádiz en los siglos XVII y XVIII fueron de origen napolitano. Basta recordar el famoso caso de Francisco Salzillo: su padre, Nicolás (n.1672), también escultor, era napolitano y se trasladó a Murcia en 1697⁸. La presencia de escultores napolitanos en España plantea serias dudas sobre si algunas de las esculturas presuntamente napolitanas que se encuentran en España (y en Latinoamérica) procedían del mismo Nápoles, o habían sido realizadas por un napolitano de primera o segunda generación radicado en España⁹. Un último elemento que confunde aún más el tema es que no sólo viajaron obras y escultores napolitanos a España, sino que también lo hicieron los genoveses, lo cual obliga a generar paralelas categorías híbridas, como “gaditano-genovés”¹⁰.

A pesar de estas complicaciones, en los últimos años han surgido estudios que dibujan con mayor claridad algunas de las personalidades artísticas italianas involucradas en el comercio con la península, algo que podría servir como punto de partida para investigar las conexiones con los virreinos americanos. Además de Nicolás Salzillo y otros en Murcia, Cádiz se transformó en un lugar privilegiado para la recepción de obras y artistas napolitanos al erigirse en un emporio comercial, sobre todo desde el último

⁶ Sobre este y otros problemas del campo ver, Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana,” en *Imaginería virreinal: Memorias de un Seminario*, eds. Gustavo Curiel y Ricardo Noriega (México: IIE & SEP, 1990), 11-17.

⁷ A esto se suman problemas derivados de los avatares del coleccionismo. Por ejemplo, muchas esculturas napolitanas desaparecieron de Italia tras la Segunda Guerra Mundial y fueron vendidas masivamente a marchantes alemanes, donde se confundieron con obras de Baviera: Gennaro Borrelli. “Aniello e Michele Perrone, scultori napoletani,” en *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalino tra Napoli e Cadice* (Nápoles: Arte Tipográfica, 1993), 20.

⁸ Isabella Di Liddo, “Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres,” en *Salzillo, Testigo de un Siglo*, catálogo de exposición (Museo Salzillo, Iglesia de Jesús e Iglesia de San Andrés, Murcia, marzo-julio 2007).

⁹ Di Liddo sugiere que si el comitente residente en Cádiz era italiano o tenía estrechas relaciones familiares o comerciales con Nápoles, seguramente pediría su obra a Nápoles, mientras el español la podría adquirir en un taller de napolitanos en Cádiz: Di Liddo, “Nicola Salzillo entre Nápoles y España,” 156.

¹⁰ Sobre la escultura genovesa en Cádiz ver José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz* (Cádiz, 2006); Fausta Franchini Guelfi. “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción,” en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, catálogo de exposición (Iglesia de Santa Cruz de Cádiz, Junta de Andalucía, 2007), 97-109; y Fausta Franchini Guelfi, *La Scultura a Genoa e in Liguria. Dal Seicento al Primo Novecento* (Campomorone, Genoa: Fratelli Pagano Editori, 1987), Vol. II, 288.

tercio del siglo XVII. Entre los artistas más activos en remitir obras desde Nápoles estaban Nicola Fumo (1647-1725), los hermanos Gaetano (1655-fallecido c. 1699) y Pietro Patalano (activo ca. 1702-1737), y Giacomo Colombo (1663-1731)¹¹. En 1693 Gaetano Patalano envió el gran relieve de la *Coronación de la Virgen* (**fig. 1**) para una de las capillas de la Catedral de Cádiz y se le atribuyen muchas otras esculturas napolitanas en la península¹². Esta circulación fue lo suficientemente voluminosa para que la mencionará el cronista de artistas napolitanos Bernardo de Dominici en su *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani* de 1742. Al referirse a los negocios de los hermanos Patalano con España, de Dominici decía:

*Ebbere Aniello, e Michele [Perrone] vari Discepoli, ma i migliori furono Gaetano e Pietro Patalani, anch' essi fratelli, de' quali Gaetano fu il migliore; benchè Pietro fusse ancor egli buon Scultore, e varie opere per la Spagna egli fece unite a quelle di Gaetano suo fratello, e per varie Chiese del Regno mandaron loro lavori, per i quali si acquistarono buon nome appresso degli amatori dell' arti del disegno*¹³.

Además de obras napolitanas, como ya se ha mencionado, en Cádiz se constata una fuerte presencia de escultura genovesa, con más de cien piezas en madera policromadas ya identificadas en iglesias locales¹⁴. Debido a las estrechas relaciones comerciales entre Génova y España, los genoveses llegaron a ser la mayor colonia extranjera en Cádiz en las primeras décadas del siglo XVIII. Entre los escultores genoveses más renombrados que enviaron obras está el exquisito Antón Maria Maragliano (1664-1739)¹⁵ y su mejor alumno, Pietro Galleano (1681/87-1761).¹⁶ Fue el

¹¹ Sobre Fumo ver Raffaele Casciaro. "Seriazione e varazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia, e la Spagna," en *La Scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterránea* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Università del Salento), ed. Letizia Gaeta (Lecce: Mario Congedo Editore, 2007), Vol. II, 245-264. Para las relaciones entre todos estos escultores se puede consultar: Vincenzo Rizzo, "Scultori napoletani tra sei e settecento. Documenti e personalità inedite," *Antologia di Belle Arti* 25-26 (1985): 25-27; Raffaele Casciaro, "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre," en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, eds. Raffaele Casciaro y Antonio Cassiano, catálogo de exposición (Chiesa San Francesco della Scarpa, Lecce, 2007), 62-69; Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca*, 83-181; y Di Liddo, "Nicola Salzillo entre Nápoles y España," 168-169. Sobre Colombo, menos conocido hasta recientemente que los otros escultores aquí mencionados, ver también Roberto Alonso Moral, "La Inmaculada de Giacomo Colombo. Una escultura en su contexto italiano," *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 7 (2013): 163-193.

¹² Agostino di Lustro, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice* (Nápoles: Arte Tipografica, 1993), 42-44.

¹³ Bernardo de Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742) (Bologna: Forni Editore, 1971), Vol. III, 391. Muchas otras citas del mismo cronista sobre el tema se analizan en Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca*.

¹⁴ Fausta Franchini Guelfi, "La escultura de los siglos XVII y XVIII: mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción," en *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas*, eds. Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio (Madrid: CEEH, 2003), 214.

¹⁵ Sobre Maragliano y su importancia para el desarrollo de la escultura en Genova, ver Daniele Sanguineti, *Anton Maria Maragliano* (Genova: Sagep, 1998).

¹⁶ En la iglesia de San Fernando en Cádiz se conserva un San José firmado por el artista. Ver Franchini Guelfi, *La Scultura a Genoa e in Liguria*, 287.

hermano de éste, Francesco Galleano (1713-1753), quien optó por mudarse a Cádiz, seguramente al tanto del éxito que tenían estas obras entre los españoles. Aunque todavía se sabe poco del tema, parece lógico pensar que algunas de estas obras genovesas pasarían a América¹⁷. De hecho, hace muchos años, Héctor Schenone y Luis Adolfo Ribera recogían la noticia de dos esculturas que don Dionisio de Torres Briceño, sacerdote y después Racionero de la Catedral de Charcas, compró en Cádiz para el convento que había fundado de monjas Catalinas en Buenos Aires en 1717. En la documentación se identificaban como «dos imagines de la Virgen de bulto, la una de la Concepción y la otra de la Asunción ambas de Nápoles de manos de Marrayano»¹⁸. Es muy probable que este tal «Marrayano» sea Antón Maria Maragliano, y por lo tanto no fueran esculturas napolitanas, sino genovesas, pues ya se confundían por tales en el siglo XVIII¹⁹.

En comparación con el volumen de noticias y obras conocidas que llegaron a la Península Ibérica desde Italia, la documentación sobre envíos tanto napolitanos como genoveses a los virreinos americanos todavía es escasa. Sin embargo, la que hay, y que incluye un considerable número de referencias a esculturas napolitanas en crónicas, gacetas y sermones, invita a hacer más historia comparada entre España e Hispanoamérica. ¿Hasta qué punto es similar la manera en que operaba esta circulación de escultura italiana en los territorios de la Monarquía Hispánica a ambos lados del Atlántico? ¿Se puede considerar al comercio americano de estas esculturas como una extensión del peninsular o, más bien, se trata de un fenómeno paralelo y compartido? ¿La escultura napolitana o genovesa que viajaba a los virreinos era adquirida en la misma Italia o ya en España, en el puerto de Cádiz? Aunque todavía se precisa de mucha investigación, todo apunta a que la circulación de estas obras hacia los virreinos americanos es suficientemente amplia como para generar diversas aproximaciones. Por una parte, tiene un fuerte potencial para armar una historia de cultura material y visual globalizada en el continente americano, pues es cada vez más evidente que las sociedades virreinales adquirían y convivían con objetos y productos procedentes de geografías muy diversas (asiáticas, europeas y de distintos puntos de América). Por otra parte, aunque la cuestión rebasa los cometidos de este trabajo, este material invita a considerar la influencia que pudo ejercer la escultura napolitana sobre la producción escultórica local. Finalmente, y más relacionado con los objetivos presentes, la exportación de obras napolitanas (y genovesas) a los virreinos americanos permite reflexionar sobre cuáles deben ser los contenidos conceptuales de esta circulación y cómo articularla.

Si “circulación” es una metodología, la realidad es que puede reducirse a un ejercicio documental y descriptivo, cuando debería ser también un enfoque discursivo que permita conocer mejor la historia del arte a ambos

¹⁷ Esto se sugiere en Borrelli, “Aniello e Michele Perrone,” 22.

¹⁸ Cito por Ribera y Schenone, *El arte de la imaginería*, 41. Los documentos se publicaron originalmente en Enrique Udaondo, *Reseña Histórica del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Buenos Aires* (Buenos Aires: Talleres Gráficos “San Pablo”, 1945), 129.

¹⁹ Sobre la estela de Maragliano y su círculo en Cádiz, ver Franchini Guelfi, “Artistas genoveses en Andalucía,” 107-109.

lados del Atlántico y todos los procesos que involucró. En los últimos años, “circulación” como herramienta histórico-artística ha tendido a veces a nivelar las diferencias de los procesos locales, resultando en un estudio de globalización superficial en el que se “descubre” y, a menudo, “celebra” que un tipo de objeto, imagen u obra de arte viajase largas distancias por tierra y mar. Más allá de constatar que dentro de la Monarquía Hispánica la escultura napolitana seguramente fue uno de los objetos de valor artístico-devocional que más participó (sólo por detrás de las estampas y la pintura flamenca) de una cierta globalización adscrita a la geografía mediterránea y transatlántica, interesa una historia comparativa de circulación que permita analizar no sólo cómo convergen las historias de un mismo tipo de objeto en distintas partes del mundo (escultura napolitana en este caso), pero también cómo divergen. Se trataría pues de no olvidar las historias locales inscritas en cualquier historia más global de circulación, algo sobre lo que volveré.

2. Sobre la existencia de un gusto hispánico por la escultura napolitana

Una de las preguntas fundamentales a considerar en esta historia paralela pero también comparada de circulación de la escultura napolitana entre España e Hispanoamérica es el porqué de la misma: ¿cuál era el atractivo de estas obras en España y al otro lado del Atlántico? Para las fechas en las que me interesa este fenómeno, segunda mitad del siglo XVII y XVIII en Nueva España, no se puede recurrir al argumento de que había un problema de abastecimiento en las “colonias” y que la razón de estas exportaciones fue la necesidad de ornamentar capillas e iglesias con decoro. Para entonces, la producción novohispana era enorme e incluía la afamada escuela guatemalteca. Es más, existen noticias del viaje de vuelta de algunas esculturas novohispanas a España. Hace años, Alfonso Pleguezuelo Hernández estudió el interesante caso del mayorazgo de D. Manuel Rivero, mercader español del siglo XVIII. Para decorar la iglesia de El Salvador en su pueblo natal de Ayamonte, Rivero hizo traer la imagen central, una Virgen del Carmen, desde Puebla (México) donde vivía un hijo suyo que trabajaba en los negocios familiares. Al mismo tiempo, la familia atesoraba una Dolorosa napolitana de vestir en la capilla familiar, que fue adscrita a su mayorazgo²⁰. El gusto de los Rivero, por lo tanto, englobaba objetos de diversas geografías, de manera que en Ayamonte se encontraron obras napolitanas, mexicanas y españolas con toda naturalidad.

Establecido que tanto en España como en el Virreinato de Nueva España no había carencia de obras escultóricas de calidad producidas por artistas locales, tampoco parece que las esculturas importadas desde Nápoles fueran más económicas que las obras disponibles localmente, aunque todavía se tiene que estudiar la cuestión de precios en profundidad²¹.

²⁰ Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII* (Huelva: Diputación de Huelva, 2005), 188 y 237.

²¹ Algunas valoraciones aparecen en inventarios. Ver, por ejemplo, Kelley Helmstutler Di Dio y Rosario Coppel, *Sculpture Collections in Early Modern Spain* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013), 86, 303, 389, y 399. Por otra parte, como faltan estudios sistemáticos del

Por el contrario, todo apunta a que la tenencia de escultura napolitana estaba ligada a una cuestión de gusto característico de la Monarquía Hispánica y sus élites. El gusto como factor explicativo de la circulación de objetos artísticos hacia la península ibérica está empezando a esgrimirse en algunos estudios²². Se trataría de un concepto de gusto fundamentado en parte en el prestigio que suponía la posesión de estas obras, en cierta medida porque venían de “lejos”, algo que sin duda operaba también para los virreinos americanos y que, de hecho, seguramente era un factor aún más acentuado allí, debido a la mayor distancia. Al factor lejanía hay que añadir el efecto llamada, para entender el proceso por el cual un objeto adquiere prestigio. En este sentido, una de las mayores aportaciones del colectivo de estudios de caso recientes en el ámbito peninsular es haber demostrado hasta qué punto en su origen se trataba de una circulación que se hacía posible a través de lazos cortesanos. Desde comienzos del siglo XVII, las esculturas napolitanas fueron llegando a España como regalos diplomáticos y donaciones de virreyes españoles en Nápoles.²³ Para mediados del siglo se popularizó su adquisición entre los demás nobles españoles y las elites y funcionarios de la corte que buscaban imitarles, llegando a generalizarse su importación hacia finales del siglo XVII²⁴. Esto conllevó que ciertos artistas napolitanos se especializaran en el mercado de exportación, como indica De Dominicis en el texto antes citado. El aumento en el mercado de exportación también determinó una producción de reducido formato para abaratar los gastos de envío.²⁵ Y, como apuntan diversos estudios, en esta circulación los eclesiásticos jugaron un papel protagónico como intermediarios. Es llamativa la frecuencia con la cual aparecen religiosos facilitando el movimiento de obras a finales del siglo XVII, algo que se corrobora también en la documentación conocida sobre la circulación en Hispanoamérica, siendo los

asunto, es posible que algunos precios - quizás de imágenes seriadas o de manos y rostros para figuras de vestir de mediana calidad- fueran competitivos con mercados peninsulares o americanos en cuanto a relación calidad/precio. Finalmente, hay indicios de que en Madrid se llegaron a producir obras que deliberadamente imitaban las napolitanas y pretendían pasar por tales: Helmstutler Di Dio y Coppel, *Sculpture Collections*, 19.

²² Por ejemplo el excelente estudio de Roberto Alonso Moral. “La scultura lignea napoletana in Spagna nell’età del barocco: presenza e influsso,” en *Sculture di età barocca tra Terra de’Otranto, Napoli e Spagna*, eds. Raffaele Casciaro y Antonio Cassiano, catálogo de exposición (Chiesa San Francesco della Scarpa, Lecce 2007), 75-86.

²³ Ejemplos de esta circulación en Margarita M. Estella. “La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno,” en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (Madrid: CSIC, 2005), 331-345; y Mauro, “Le acquisizioni di opere d’arte”. Alonso Moral, “La scultura lignea napoletana,” 76, recoge la reveladora noticia de una carta de 1693 que comenta que estas obras hacían buenos regalos: “vadan pure in cassei numerose, a prezzo di sessanta, ottanta, e anche cento ducati l’una, regali ben ricevuti ne’palazi primari della Spanga...”. El estatus de la escultura religiosa napolitana como regalo ideal se comenta también en Helmstutler Di Dio y Coppel, *Sculpture Collections*, 18.

²⁴ Alonso Moral rastrea el cambio en el tipo y ritmo de adquisición de estas obras: de una circulación de altas esferas políticas y sociales primero hacia una exportación de mayor cantidad y dirigida a un público más variado hacia finales del siglo XVII: Alonso Moral, “La scultura lignea napoletana,” 76- 77.

²⁵ Sabemos que algunos escultores en Nápoles se especializaban en este tipo de objeto devocional y doméstico, como Aniello (m.1696) y Michele Perrone (m.1693). Borrelli, “Aniello e Michele Perrone,” 17; Di Liddo, “Nicola Salzillo entre Nápoles y España,” 157-159.

jesuitas muy activos en ello²⁶. Como se verá más abajo, estas características de la circulación quedan patentes en el envío de una Virgen de los Dolores napolitana a Buenaventura Medina Picazo en México, caso que también pone en evidencia que el prestigio de estas obras fue importante para las elites en los virreinos americanos. Uno de los factores que faltan en una historia de gusto artístico hispánico más global es precisamente reconocer que, del mismo modo que las redes cortesanas, familiares, mercantiles y eclesiásticas de los territorios de la monarquía en Europa contribuyeron a construir unos gustos comunes, también lo hicieron al otro lado del Atlántico²⁷.

Ilustrativo de cómo debían activarse los contactos personales para adquirir estas obras en América es el relato sobre el supuesto origen de la imagen de la Virgen de la Soledad en Puebla que aparece en un manuscrito anónimo del siglo XVIII. Según esta fuente, un vecino de Puebla, Manuel de los Dolores, le pidió a la dama para la cual trabajaba como sirviente, Ignacia Velázquez de la Cadena que viajaba de vuelta a España con su esposo, el Conde de Casa Alegre, D. Diego Fernández de Santillana, que le enviará una cabeza y manos de una Virgen. Manuel no especificó ninguna procedencia para su pedido pero, significativamente, la condesa quiso hacer su encargo a Nápoles y remitió la cabeza y las manos de la Virgen a su madre, Doña Elena Velázquez de la Cadena en Nueva España, quien la entregó a Manuel²⁸. Otro caso ilustrativo de medios de adquisición de obras de este tipo, además fiable en cuanto a que se trata de un inventario y no una relación de los orígenes de una imagen de culto, es el de un San José napolitano que el chantre de la Catedral de Puebla adquirió de un cargador de flota en 1734 por cien pesos²⁹. En este ejemplo, sin embargo, no se sabe si fue un encargo previo y el chantre estaba liquidando una cuenta o si el cargador comerciaba con estos objetos directamente.

La relación entre el prestigio y el volumen de las importaciones es otra cuestión importante, aunque todavía imprecisa, para cualquier aproximación a la formación de un gusto por la escultura napolitana a ambos lados del

²⁶ Carretero Calvo, "Algunas esculturas," 123. La documentación recogida hace años por Ribera y Schenone para el área del Río de la Plata corrobora la hipótesis de que fueron mayoritariamente religiosos, y en especial para ese territorio los jesuitas, los que facilitaron a las elites religiosas y laicas las esculturas de Nápoles: ver Ribera y Schenone, *El arte de la imagería*, 41-44. Por otra parte, no siempre se puede documentar el proceso de adquisición ya que muchas de estas obras, especialmente las de menor formato, eran de venta directa en los talleres de los artistas sin que mediara ningún tipo de contrato: Alonso Moral, "La scultura lignea napoletana," 75.

²⁷ Algunos ejemplos del funcionamiento de las redes sociales para mover las obras entre Cádiz y Nápoles, incluyendo la participación de mujeres (madres, hijas, etc.), en Di Lustro, "Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano," 44.

²⁸ Enrique Aguirre P., ed., "*Puebla en el Virreinato*" *Documento Anónimo Inédito del siglo XVIII* (Puebla: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1965), 72. Esta versión varía de la publicada en Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano* [México, 1755], ed. Antonio Rubial García (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 226-233.

²⁹ La noticia procede de un inventario de la Catedral de Puebla: Irma Patricia Díaz Cayeros. "Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional," en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, (Puebla: Fundación Amparo y UNAM), 196 y 205.

Atlántico. El número de esculturas napolitanas llegadas a Hispanoamérica es todavía desconocido. A priori, dada la mayor distancia, parece lógico pensar que llegaron menos obras que a España. Sin embargo, esa impresión se basa en el estado actual de conocimiento y la experiencia previa peninsular - hace dos décadas el volumen de obras napolitanas identificadas en España era bastante inferior a lo que es hoy - aconseja cautela. Aunque no se puedan manejar números concretos todavía, sí parece evidente que tanto para España como Nueva España, no fue un flujo masivo y al por mayor, como fue la circulación del cobre o el lienzo flamenco. Las remesas consistían de pequeños cargamentos, lo cual es lógico dado su mayor tamaño y por tanto más elevado coste de transporte por pieza³⁰. A pesar de ello, también es evidente que estas esculturas no constituían una rareza en España y sus virreinos americanos.

Más allá del prestigio del objeto, fundamentado en la lejanía, lo que conllevaba la adquisición de estas piezas, y el conocimiento de su tenencia por parte de muchos nobles españoles, sin duda fueron también importantes en la creación de este gusto cuestiones formales. Hay que considerar un gusto devocional basado en un tratamiento particular de la forma y su relación con la función de las imágenes religiosas. El estilo de la escultura policromada napolitana se caracteriza por unas encarnaciones muy finas y, comparada con la escultura española, suele ser un poco más elegante y menos realista. Por eso mismo, algunos especialistas, como Roberto Alonso Moral y en especial Agostino di Lustro, manejan la hipótesis de que muchos de los escultores italianos que exportaban desde Nápoles a España, y posiblemente a Hispanoamérica, trabajarían en dos estilos: uno más clásico y sobrio para su clientela doméstica y otro un poco más realista para los españoles³¹. Es decir, cabe la posibilidad de que hubiese una conciencia de estilo, de gusto español que afectaría a la producción³². Aun así, el mismo Di Lustro sugiere que la escultura napolitana gustaba en España precisamente porque era más elegante y menos realista que la ibérica, apelando a los sentidos y conmoviendo por su sensibilidad dulce. Esta hipótesis – la idea de una negociación estilística – es atractiva pues en algo tenía que diferenciarse la escultura napolitana de la española para poder competir y ser reconocible como un producto deseado por la clientela española. Esa diferencia, sin embargo, podía ser sutil, como es un realismo mitigado pero aun así asimilable a las prácticas devocionales españolas y a su gusto por un mayor naturalismo.

Un factor adicional que hay que tener en cuenta para explicar el éxito de la escultura napolitana es la cuestión de la calidad, subrayada por De Dominici en la cita anterior al recalcar que las exportaciones alcanzaron buen

³⁰ Sin embargo, es posible que remesas de cabezas y manos de figuras para componer viajarán en mayores cantidades y que constituyesen una industria más voluminosa.

³¹ Di Lustro, *Gli scultori Gaetano y Pietro Patalano*, 36-37; y Alonso Moral, "La scultura lignea napoletana in Spagna," 75.

³² Sin embargo, no todas las obras napolitanas en España son naturalistas, complicando más el asunto. Por ejemplo, para el caso de la *Coronación de la Virgen* de Patalano en la Catedral de Cádiz, notablemente más clásica en sus formas, se ha sugerido que la población genovesa de Cádiz haya intervenido para pedir un encargo acorde con su propio gusto más sobrio: Di Lustro, *Gli scultori Gaetano y Pietro Patalano*, 48.

nombre entre los entendidos de las bellas artes del diseño³³. Como es bien sabido, a veces la insistencia en el aspecto devocional y funcional de la escultura policromada ha restado importancia a sus valores puramente estéticos, y la afirmación de De Dominici es útil ya que permite apuntar que se apreciaba perfectamente el buen diseño de una figura tallada en madera. Para Nueva España, como veremos enseguida, existen abundantes testimonios de que la calidad era una señal de identidad de la escultura napolitana.

3. La mecánica de la circulación y la recepción de la escultura napolitana en el Virreinato de Nueva España

La búsqueda de una pieza de calidad excepcional fue precisamente el motor detrás de uno de los pocos encargos de una escultura napolitana de gran formato que se ha podido documentar para Nueva España. Se trata de una Dolorosa encargada hacia 1729 por Buenaventura Medina Picazo, uno de los patrocinadores más activos de la elite criolla novohispana entre finales del XVII y las primeras décadas del XVIII y poseedor de una gran biblioteca, que incluía un ejemplar del tratado de Palomino³⁴. Heredero de la fortuna familiar en 1684 y sacerdote secular, Buenaventura tenía un hermano jesuita, orden con la cual los Medina Picazo siempre habían mantenido estrechos lazos, como veremos a continuación. Los contactos internacionales de los jesuitas le sirvieron para traer importantes obras europeas a México.

Debido a su tamaño y por tratarse de una obra de cuerpo entero y no una talla de vestir o armar, este encargo es excepcional dentro de la labor que hacían los procuradores jesuitas como mediadores en la circulación de escultura napolitana entre Hispanoamérica e Italia. En otro trabajo he podido documentar que, en todos los viajes que hacían los procuradores a Europa, adquirían unas cuantas esculturas napolitanas para capillas, particulares y conventos en México³⁵. Las obras que traían se pueden clasificar en tres grupos. En primer lugar estaban las figuras del Niño Jesús, las más abundantes. En segundo, esculturas de pequeño formato de cuerpo entero y, en algún caso, de mediano formato, que podían ser tanto de vestir como de talla completa aunque lo primero era lo más habitual. En esta clase estarían la cabeza y las manos de un San Pedro que se compró en Nápoles en 1744 para la Congregación de San Pedro de Zacatecas; también, la cabeza y manos de Santa Rosa de Lima encargadas por el Colegio de Santa Rosa de Valladolid (Morelia); y un San José con su Niño Jesús para la Congregación del santo en el colegio jesuítico de San Gregorio en México³⁶. En el caso del San José, la documentación proporciona las dimensiones que tendría la

³³ Ver nota 13 arriba.

³⁴ Buenaventura era hijo del capitán Juan Vázquez de Medina y Doña Isabel Picazo de Hinojosa, importantes patrocinadores de diversas fundaciones religiosas en la ciudad de México, sobre todo ella, que quedó viuda todavía joven. Para el inventario de Medina Picazo, ver Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli* (México: INAH, 1971).

³⁵ Luisa Elena Alcalá, "De compras por Europa.' Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España," *Goya. Revista de Arte*, 318 (2007): 141-158.

³⁶ Archivo General de la Nación (México) (en adelante AGN), Jesuitas Leg. IV-53, caja 2: libro de gastos del procurador Francisco Javier de Paz, 1744, fol. 64r.

figura una vez compuesta en imagen de vestir: las manos y cabeza estaban pensadas para una figura de aproximadamente una vara y media, unos 125,8 centímetros. Por último, los jesuitas importaban imágenes de mayor escala que serían las que probablemente ocupasen los retablos principales, aunque éstas también solían ser de vestir con lo cual no ocupaban mayor espacio en sus baúles³⁷. En esta categoría estaban diversas Dolorosas, incluyendo una, fechada hacia 1690, que presidía el retablo de la ex-hacienda jesuítica de Santa Lucía (**fig. 2**)³⁸.

Respecto a lo que sabemos de los envíos de esculturas a través de la Compañía de Jesús, el encargo de Buenaventura Medina Picazo fue llamativamente distinto. Imágenes de cuerpo entero napolitanas se encuentran en España ya en el siglo XVII: un ejemplo es el famoso Cristo Yacente en el Convento de la Encarnación en Madrid firmado y fechado por Michele Perrone en 1690³⁹. Sin embargo, la distancia con Hispanoamérica es uno de los factores que parece haber dificultado el arribo de semejantes piezas en este período.

La documentación sobre la Dolorosa napolitana de Medina Picazo consiste en diversas cartas entre el procurador responsable del envío, el jesuita Juan Ignacio de Uribe, y Medina Picazo por una parte, y entre Uribe y otros jesuitas encargados de distribuir el cargamento en Nueva España cuando éste todavía se encontraba en Europa⁴⁰. La correspondencia entre los jesuitas, que abarca tres largos años (1729-1732), es especialmente útil para una historia de redes corporativas internacionales, pues permite reconstruir la mecánica del envío. Es decir, constituye un tipo de documentación diferente al inventario, que es lo que más se ha utilizado para documentar la circulación de escultura napolitana en España e Hispanoamérica. A pesar de su utilidad, los inventarios no aportan información sobre como operaban las redes o como llegaban las obras⁴¹. Las cartas en este caso versan mayoritariamente sobre la logística del envío, más difícil y complicado que los habituales por el tamaño de la obra, la distancia y sus diversos puertos de parada, y por requerir de un baúl especial, lo que se tradujo en un incremento de gastos. El esfuerzo se resume en la frase que Uribe dirige a Medina Picazo desde Sevilla en 1730: «...le aseguro, que la fatiga y cuidados, y gastos, y regalos que esto cuesta, que es lo de menos,

³⁷ Por ejemplo, la escultura principal de San Juan Francisco Regis que ornó su retablo, inaugurado tras su canonización en la Casa Profesa en 1722, se trajo de Nápoles. Ver Francisco González de Cossío, ed., *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (enero-junio 1722) – Sahagún de Arevalo (1728-42)* (México: SEP, 1949), Vol. I, 15.

³⁸ Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores* (México: Fundación Cultural Televisa, 1993), 40.

³⁹ Elena Santiago Páez, "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España," *Archivo Español de Arte* 158 (1967): 115-132; Di Liddo, "Nicola Salzillo entre Nápoles y España," 158.

⁴⁰ Esta documentación apareció por primera vez en mi tesis doctoral. Posteriormente la he presentado en algún congreso internacional, como el mencionado en la nota 1. Recientemente, la misma documentación, han sido publicadas en Rafael Ramos Sosa, "Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes," en *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, ed. Pierluigi Leone de Castris (Nápoles: Artstudiopaparo, 2015), 211-220.

⁴¹ Carretero Calvo, "Algunas esculturas," 120 apunta a la necesidad de más documentación sobre estos aspectos logísticos para el ámbito peninsular.

no es fácil referirlo»⁴². En la correspondencia el jesuita pide financiación adicional a Medina Picazo y le asegura que su red de influencias dentro y fuera de la Compañía está haciendo todo lo posible por facilitar los trámites y que ellos mismos han adelantado el dinero necesario. Le va preparando para la recepción de la obra y le recomienda dar instrucciones específicas a un tal Gaspar Sáez Rico, la persona encargada de recibir los baúles en Veracruz, sobre cómo deben enviarse desde allí a la ciudad de México. Uribe le adelanta que lo mejor sería separar los contenidos de algunos de los baúles para que lo «lleven a hombros de Indios, porque no se quiebren algunos de los vidrios de las laminas, o se maltrate la Imagen»⁴³. Uribe es atento con Medina Picazo y se preocupa de comentarle el superior valor de esta escultura. En la misma carta el jesuita le anticipa que la escultura «es tan primorosa, que dos artífices, que la vieron en Cádiz, no se saciaban de mirarla, y uno de ellos repitió varias veces, que el venía a verla, y sacar su dibujo, y dijo daría por ella doscientos doblones»⁴⁴. En definitiva, numerosos detalles de las cartas, tanto de fondo como de forma, reflejan la habilidad de los jesuitas para mantener buenas relaciones con sus principales benefactores.

La escultura viajó en un baúl con dos pinturas sobre cobre relativamente grandes también destinadas a nuestro mecenas. Estas dos pinturas eran parte de un conjunto de quince cobres dedicados a la Vida de Cristo y la Virgen que venían con sus marcos de bronce dorado y vidrios de cristal. Las restantes trece láminas, junto con un gran cuadro de la Dolorosa, que se identifica como copia de uno de “Mancini”, y otros objetos devocionales (medallas, diversos relicarios, un Breviario de Amberes, una lámina para sacar estampas de la Virgen de la Bala, un Santo Cristo de bronce dorado y otras cosas más) iban en otro baúl⁴⁵. En la carta fechada el 30 de julio de 1732, Uribe indica que ya debe haber llegado el cajón con la Dolorosa y dos de las láminas grandes pero que este otro baúl con las restantes trece no se ha embarcado⁴⁶. La correspondencia cesa en el verano de 1732. Medina Picazo había fallecido el 3 de septiembre de 1731; aún así, desde España, en junio de 1732, Uribe hace el seguimiento del último baúl destinado a Medina Picazo. En esa carta da instrucciones al procurador en México, José Ferrer, de cómo se ha de manejar la cuestión económica y logística respecto al segundo baúl, el que traía las trece pinturas sobre cobre. También arroja información sobre la intervención de terceros influyentes – en concreto, su amigo el P. Fr. Fernando Alonso González, Comisario General de la orden de San Francisco - para facilitar la recepción y conducción del cargamento desde Veracruz hasta México⁴⁷.

⁴² La carta entera en el Apéndice Documental I.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ La lista completa en el Apéndice Documental II.

⁴⁶ AGN, Jesuitas Leg. IV-54, caja 2, exp. 122, fol. 221r-222r. La carta dirigida a José Ferrer en México trata de diversos asuntos y entre ellos, dice: “En el cajón grande de Dn. Bentura van dos laminas grandes, para dho cavallero aca quedan en Cádiz trece en otro cajon q por todas son quince; mas este cajón no ha podido embarcarse ahora”.

⁴⁷ AGN, Jesuitas Leg. IV-54, caja 2, exp. 113, fol. 208-209. Carta de Juan Ignacio de Uribe en Madrid al procurador en México, Joseph Ferrer. Junio 28, 1732. La participación del franciscano es un dato importante ya que la historiografía sobre circulación se ha centrado

A la muerte de Buenaventura Medina Picazo se hizo un inventario completo de sus posesiones donde no aparece la Dolorosa importada a través de los jesuitas⁴⁸. Tampoco parece que haya sido pensada para ocupar un sitio en la capilla de la Purísima que se inauguró póstumamente en el convento de Regina Coeli en la ciudad de México, patrocinada por Medina Picazo desde 1727. Estudiada en detalle hace años por Gonzalo Obregón, sabemos que la capilla se construyó a partir de una celda en el convento que pertenecía a la familia. Buenaventura ideó un plan para transformar esta humilde estancia en una gran capilla con tres retablos y, en su testamento, estableció que muchas de las mejores obras de su oratorio privado irían a Regina Coeli. Queda poco del conjunto original: la efigie del mismo Buenaventura arrodillado ante el altar (**fig. 3**) y, quizás, lo más importante, el grupo escultórico del Calvario, cuya Virgen de los Dolores Obregón consideraba de las mejores esculturas en las iglesias de la Ciudad de México⁴⁹.

Descartadas estas posibilidades, hay razones de peso para pensar que la Dolorosa napolitana fue a parar al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de los jesuitas. El sermón de honras predicado con ocasión de la muerte de Medina Picazo en la Iglesia de Santo Domingo el 20 de septiembre de 1731 hace mención de algunas de sus grandes donaciones como benefactor de diversas instituciones en la ciudad de México, principalmente la iglesia de Santo Domingo, el Hospital de San Lázaro, y el Colegio Máximo de los jesuitas. De éste último dice: «por tener parte en el altar de Nuestra Señora de los Dolores, coloco su imagen de talla, acudiendo cada año para solemnizar su fiesta»⁵⁰. Que esta imagen pudo ser la Dolorosa napolitana queda corroborado por las noticias que aparecen en el libro titulado *Zodiaco Mariano*, publicado en México en 1755 por los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo. Ellos confirman que una de las imágenes de mayor devoción en la iglesia del Colegio es una Dolorosa donada por Medina Picazo, y aclaran que «la primitiva era de lienzo de valiente pincel, y después se sustituyó en una estatua de cuerpo entero napolitana de grande majestad y hermosura»⁵¹. A la luz de este análisis, es muy probable que el encargo que

mayoritariamente en el papel de los jesuitas y sus procuradores, y todavía es necesario tener una idea más clara de las actuaciones de las demás órdenes religiosas en estos asuntos.

⁴⁸ Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo*, 61-66.

⁴⁹ Aunque Obregón pensaba que el conjunto debía ser guatemalteco, un estudio reciente lo descarta en favor de un origen novohispano: Elsa Laura Ogaz Sánchez, “El conjunto escultórico del Calvario en la iglesia de Regina Coeli” (Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

⁵⁰ Cito por Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo*, 12. El sermón funerario comentado en Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía Novohispana de Arte* (México: FCE, 1988), Vol. 2, 164-166. La capilla de la Virgen de los Dolores era una de las más importantes de la iglesia de San Pedro y San Pablo, especialmente a partir de la fundación de una congregación dedicada a esta advocación en 1681. Ver Clementina Díaz de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo* (México: UNAM, 1985), 36 y 66.

⁵¹ Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano*, 147. Después de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 algunas de las imágenes y los objetos de sus templos y congregaciones fueron distribuidas a diversas iglesias en la ciudad de México. Sin embargo, el proceso fue lento y en el caso de la Dolorosa, no está claro cual fue su paradero. Sobre este asunto, ver la *Memoria de alhajas que pertenecían a la congregación de Nuestra Señora de los Dolores* en Díaz de Ovando, *El Colegio Máximo*, 143.

Medina Picazo hizo al procurador Uribe fuera pensado desde el principio como una donación para dicho altar, y que la imagen llegase en algún momento de su último año de vida. Por desgracia, no queda nada de la decoración original de la iglesia de San Pedro y San Pablo y se desconoce el paradero actual de la escultura.

A pesar de que no parece haber sobrevivido, el caso de la Dolorosa de Medina Picazo se suma al cada vez mayor conocimiento que existe sobre la presencia de estas esculturas en Nueva España. Sin duda, son datos que hacen que estemos más cerca de una historia compartida y comparada con otros territorios de la monarquía pero, como se mencionó antes, no se trata sólo de reconocer paralelismos en los mercados artísticos internacionales de la Monarquía Hispánica. En esta investigación interesa también analizar la recepción de la escultura napolitana en textos novohispanos y considerar cómo se inscribían en la historia artística local de México.

Son numerosos los sermones, documentos y crónicas virreinales que mencionan esculturas de origen napolitano en las iglesias locales. Esta tendencia a lo largo del siglo XVII y sobre todo el XVIII permite aproximarnos al valor social y cultural que estas obras tenían para el público virreinal. Como diversos pensadores han manifestado, nombrar las cosas de una manera u otra es harto significativo. Al recalcar que en México una escultura es napolitana, se está reconociendo y plasmando su diferencia, marcando la distancia entre lo propio y lo foráneo. Sin embargo, paradójicamente, la relación entre obras locales y extranjeras no fue de una diferencia irreconciliable. La presencia de escultura napolitana en el virreinato llegó a funcionar como una especie de baremo a través del cual poder valorar la producción novohispana, asimilándola a la europea en cuanto a la percepción de calidad de ésta. Por ejemplo, en la *Gaceta de México* de 1722 se da noticia de una procesión en Puebla donde una escultura del Niño Jesús había causado admiración: era «de mano de un natural del México, tan al vivo, que hace equivocación con las de Nápoles»⁵². Igualmente, la relación de Joaquín Ignacio Jiménez Bonilla, *El segundo quince de enero de la Corte Mexicana* de 1730, conmemorando las fiestas de canonización de San Juan de la Cruz, describe una escultura de la Virgen de Belén en un nuevo retablo diciendo que «es de...una talla tan primorosa que puede competir con las imágenes mas acabadas de Nápoles, siendo su artífice un pobre indio...»⁵³. Ambas citas aseguran la superior calidad y, en el primer caso, también el realismo («...tan al vivo...»), de las obras napolitanas, dos marcadores de la percepción de estas obras en el ámbito virreinal. También son testimonios que alertan de que la escultura napolitana operó quizás como fuente de

⁵² Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, *Gaceta de México (enero-junio 1722)*, en *Documentos para la Historia de México* (México, 1855), Vol. 4, 138.

⁵³ Cito por Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo*, 41. En la misma publicación se menciona como se levantó un trono para una imagen de la Virgen de El Carmen traída de Nápoles “que es de lo mejor, que de aquella ciudad ha pasado a Indias.” La cita en Joaquín Ignacio Jiménez de Bonilla et al., *El segundo quince de enero en la Corte Mexicana. Solemnes fiestas que la canonización del mystico san Juan de la Cruz celebró la Provincia de san Alberto de carmelitas descalzos de esta Nueva España* (México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2000), 115. Agradezco a Jaime Cuadriello por esta referencia.

modelos para los talleres novohispanos, algo que habría que estudiar con mayor profundidad. Por último, las formulaciones de estas citas se pueden englobar dentro de la estrategia criolla de usar la comparación con Europa para valorar lo local y en especial lo autóctono. Implícitamente, en la referencia a «un pobre indio», se están subvirtiendo las suposiciones comunes que lo europeo era superior a cualquier producción ligada a la población autóctona.

Las alusiones a la escultura napolitana como medida comparativa con la escultura novohispana son recurrentes en los textos novohispanos y suelen seguir el patrón representado por los ejemplos anteriores. Fuera de este contexto de comparación, la escultura napolitana aparece abundantemente por sí sola en crónicas, gacetas y descripciones virreinales. En estos casos, el contexto es siempre de admiración y halago, redundando de nuevo en la idea de que lo napolitano equivale a calidad. Por ejemplo, tras la inauguración de un nuevo retablo en la iglesia de Santo Domingo, la *Gaceta de México* de julio de 1734 comenta sobre la imagen del santo titular que es «de tan prolija y singular Escultura, como que es obra del más diestro Neapolitano...»⁵⁴. Más allá de la utilidad de estas citas para identificar obras napolitanas en los virreinos, en la medida en que la presencia de la escultura napolitana se transformó en un tópico sobre la calidad en los textos coloniales, se complica la tarea de determinar cuánto tiene de recurso retórico y cuánto de realidad artística.

4. Conclusiones

Por todo lo anterior, la historia de la escultura napolitana en Nueva España – y por extensión en el Virreinato del Perú – se nos presenta como un tema con repercusiones para la historia del comercio artístico y la historia del arte en general. Revisitar este tema desde las perspectivas actuales, especialmente la nueva geografía de la historia del arte, sugiere unas relaciones culturales entre diversos territorios europeos y americanos más fluidas e intensas de lo que se pensaba. Por una parte, podemos confirmar que las esculturas napolitanas eran anheladas por las elites virreinales por su valor estético y devocional, pero seguramente también porque su posesión situaba a Nueva España al mismo nivel que España en su interés por las mismas. En otro nivel, hay que tener en cuenta que, una vez instaladas en los retablos u oratorios novohispanos, estas obras cobraban nueva vida al entrar en contacto y compartir espacios sagrados con obras locales.

En otro orden de conclusiones, una de las repercusiones metodológicas de utilizar un marco geográfico y comparativo para el estudio de la circulación de la escultura napolitana es dismantelar viejos esquemas

⁵⁴ Archivo Histórico Nacional (España). Diversos. Documentos de Indias, numero 537. *Gaceta de México*, Julio 1734, 633. Sin embargo, existen indicios de que no toda la escultura napolitana que llegó a los virreinos era de buena calidad. En 1763 Francisco Correa de Saa, en la ciudad de Mendoza (Argentina), insistía al jesuita Javier Baras que las imágenes que comprase en Nápoles fueran mejores que algunas que había visto y “que han traído totalmente sin lustre, que no sirven para nada, aunque en la estructura son buenas”. Ribera y Schenone, *El arte de la Imaginería*, 42.

conceptuales que han marcado la historiografía del arte virreinal. En general, el estudio del comercio artístico entre América y Europa se ha visto como unidireccional, en parte porque la mayoría de los estudios se han enfocado en la época de más tráfico, el siglo XVI y principios del XVII. La tesis resultante es que Hispanoamérica necesitaba obras de arte para la evangelización y las buscó en Europa, sobre todo en España. Reconocer que España importaba escultura napolitana al igual que Hispanoamérica en fechas tan tardías como bien entrado el siglo XVIII, facilita trasladar la discusión sobre el tema y conceptualizarlo como uno de mercado internacional en el que varias geografías juegan un papel como productores, mediadores y receptores. Es decir, no se debería tratar de hacer una historia diferente sólo para Hispanoamérica, sino también para España. Utilizar un marco comparativo permite ver que la circulación de la escultura italiana en España compartía muchos elementos con lo que empezamos a conocer de esa circulación en Hispanoamérica: preferencia por el pequeño y mediano formato, abundancia de imágenes de vestir, y unas redes sociales y clientelares que fomentaban el prestigio en la obtención de las mismas. Además, se trata de una circulación en la que, más allá de las vías habituales de comercio (mercaderes y agentes), las redes sociales, fuertemente apoyadas en eclesiásticos, parecen haber jugado un papel importante en los procesos de adquisición, quizás mayor al involucrado en la adquisición de otros tipos de objetos europeos, como fueron por ejemplo, las pinturas flamencas sobre lienzo y cobre⁵⁵.

⁵⁵ La circulación y el comercio internacional de estos objetos ha sido mucho mejor estudiado y tiene una larga historiografía. Entre otros: J. Denucé, *Art Export in the 17th Century in Antwerp: the Firm Forchoudt* (Amberes, 1931); Eddy Stols, "La colonia flamenca de Sevilla y el comercio de los Países Bajos españoles en la primera mitad del siglo XVII," *Anuario de Historia Económica y Social* 2 (1969): 363-381; Neil de Marchi y H.J. Van Miegroet, "Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España" *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999): 81-111; y Clara Bargellini, "Painting on Copper in Spanish America," en *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper*, catálogo de exposición (Phoenix Art Museum, Phoenix, 1999) 31-44.

ANEXO. IMÁGENES



Fig. 1- Gaetano Patalano, *Coronación de la Virgen*. 1693, Cádiz, Catedral de Cádiz. (Foto: http://arteencadiz.blogspot.com.es/2014_01_01_archive.html)



Fig. 2 - Anónimo napolitano, *Virgen de los Dolores*. Hacia 1690, México, Ex hacienda jesuita de Santa Lucía. (Foto: Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*. México: Fundación Cultural Televisa, 1993, p. 40).



Fig. 3 – Artista desconocido, *Buenaventura Medina Picazo*. Hacia 1733, México, Capilla de los Medina Picazo, Iglesia del Convento de Regina Coeli. (Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM).

ANEXO DOCUMENTAL

Documento I

Carta de Juan Ignacio Uribe desde Sevilla a Buenaventura de Medina Picazo en México sobre sus encargos. Fechada 25 marzo, 1730. Archivo General de la Nación, México (AGN). Jesuitas IV-54, caja 2, exp. 88, Fol.. 163r-164r.

“Mui Señor mío. En la flota passada escribi a VMD lo que dice essa Lista adjunta, y aora remito lo que dice la misma según su instrucción de V^{md}, pues aunq no se pudo todo lo que ella decía, por no aver alcanzado el caudal, pero poco es lo que falta de dha instrucción. Ello es que según los grandes costos, que todo ello a tenido, no a de alcanzar a pagar el costo de averías, que se pagan siempre en España; pues los de flete se pagan en Indias: y los de avería, que como digo, se pagan aqui dicen los inteligentes, passaran de ciento, y veinte o treinta pesos; pero como de cierto no lo sabemos todavía puntualmente, no se puede hazer quenta formal, ni se sabra hasta que se embarquen los caxones. Lo que Yo se, sino ay algún ierro en la quenta, que aca tengo tomada de lo gastado asta aqui, es que si las averías llegan a lo dho, me faltan como cien pesos para pagarlas; no obstante tengo ya dada orden en Cádiz para que se paguen, y en sabiendolo remitire la quenta. Lo que va para V^{md}, y reza essa nomina, se incluye en dos cajones, el uno grande, pero el otro mucho mayor, en que va la imagen de N^a S^a de los Dolores de talla de Nápoles, la qual es tan primorosa, que dos artifices, que la vieron en Cádiz, no se saciaban de mirarla [fol. 163v] y uno de ellos repitió varias vezes, que el venia a verla, y sacar su dibujo, y dijo daría por ella doscientos doblones; Yo me alegrase, sea de el agrado de V^{md}, y conforme a su deboción; y puede V^{md} recibir mi buen deseo, pues le aseguro, que la fatiga y cuidados, y gastos, y regalos que esto cuesta, que es lo de menos, no es fácil referirlo. En el mismo cajón van algunas laminas, que no cupieron en el otro. Y aunque este de la Imagen no es fácil dividirlo, y assi sera preciso llevarle a Mexico, pero el otro en que van las laminas grandes, sera bien, que se divida, y vaya lo que a V^{md} pertenece en dos, o en tres, que assi se lo escrito a Dⁿ. Gaspar Saez Rico Vez^o de la Vera-Cruz, a quien los remito, pidiéndole escriba a V^{md}, para que se le envíen en el modo que fuese mas de su gusto, pues puede ser, que V^{md} guste mas, de que se los lleven en hombros de Indios, porque no se quiebren algunos de los vidrios de las laminas, o se maltrate la Imagen. Y assi V^{md} escribira a este, Cavallero lo que fuese mas de su agrado. Tambien le suplico supla el costo de los fletes desde Cadiz a esse Reyno y assi se servira V^{md} de mandar se le satisfagan, pues como ya e dicho no tengo Yo caudal de V^{md} de que poder satisfacerlo. Los Buletos, y rezo, quiero decir de los Jubileos, y de el rezo, de la Concepción que remití en la flota; como también los Breviarios, y Diurno de Antuerpia, devo saber si los a recibido V^{md}, y aora van las segundas vías de dhos Buletos.

En lo que toca a los encargos, que V^{md} haze en su instrucción dependientes de el Padre General de Sⁿ Juan de Dios discurro, que [fol 164r] ya avra respondido dho Padre a sus Cartas de V^{md}, las cuales se le entregaron, y las

circunstancias en que se a visto dho Padre y que todavía estan pendientes, no an dado lugar a que se aya podido hazer alguna otra diligencia.

Mi Señor y mi estimado Amigo. Deseo a V^{md}. Mui perfecta salud y felicidad en todo, y sabe Dios quanto siento no tener el gusto de verle, y dar a V^{md}, en mano propia lo que embio. Ya sabra V^{md}. Se ha dispuesto el que yo me quede en el Colegio Imperial de Madrid a petición de algunos de aquellos Padres y aunque esto lo debo mirar como favor, enquanto me excusa de muchos viajes, y como que viene de una buena voluntad, es para mi sensible el estar distante de personas tan amables. Yo he venido de Sevilla a algunas dependencias, y pase a Cádiz siendo no el menor motivo, de este viaje el disponer con satisfacción las cosas de V^{md}. Me alegrare que lleguen bien, y puede V^{md}. Estar seguro de que le he servido con bonísimo deseo de acertar. La respuesta la espero en Madrid donde me tendra V^{md}. Para mandarme con total satisfacción. N^{tr}. S^r Me guarde A V^{md} que deseo.

Sevilla y Marzo 25 de 1730-

Su más affecto siervo

Amigo y Capellan.

Juan Ygnacio de Uribe

Documento II

Extracto de la lista de las cosas que remite el Padre Juan Ignacio de Uribe de la Compañía de Jhs desde España a los Padres Joseph Ferrer, Joseph Barba, y Joseph de Chavarría en México, suplicando se sirvan de mandar y se distribuyan según el orden que indica. Fechado Julio 1729 (sin día). Archivo General de la Nación, México (AGN), Jesuitas IV-53, caja 1, sin numerar.⁵⁶

“Al Señor Don Bentura Medina Picazo

Quince laminas de los 15 Misterios de la Vida de Christo y de la Virgen, con marcos y vidrios de cristal y bronce dorado. Una de los dolores grande copia del Manchini. Un relicario de filigrana de plata y piedras de Bohemia con Lignum Cruzis, y autentica del Vice Gerente; ba dentro de una caxita forrada en vaqueta encarnada y sus ramos dorados. 500 medallas de nuestra Señora de la Vala por un lado, y San Lázaro por el otro; 100 de los 5 Señores por un lado y la Santísima Trinidad por el otro; y de las otras de todos tamaños y de varios Santos 400; que por todas son mil. Una lamina abierta en cobre de nuestra Señora de la Vala para sacar estampas, y las que ban sacadas. 12 relicarios de Bufalo llenos de reliquias y 38 de los pequeños, que por todos son 50 – 12 Relicarios de plata de ellos dos grandes que ban rotulados, y los otros medianos y pequeños. Una lamina de San Juan de Dios, y otra de la Virgen del Rosario, Santa Thomas y Santo Domingo, que ban rotuladas para el mismo. Un relicario de plata grande con Agnus de Inocencio XI, que ban rotulados para el mismo. 24 Anillos de plata de San Xavier. 300 Agnus del

⁵⁶ Debido a la excesiva extensión del documento completo, a continuación, se extrae únicamente la parte que trata sobre los envíos para Buenaventura Medina Picazo

tamaño ordinario. 100 de Anillo chiquitos. 6 de la mayor grandeza. 12 dozenas de Rosarios de Santa Brigida. 12 de Camándulas. 12 rosarios de lapislázuli, y 12 de Benturina. Una Ymagen de talla, de Nápoles, de cuerpo entero, de Nuestra Señora de los Dolores, de estatura perfecta. Un Buleto de Jubileo para la Capilla del Santo Christo en el convento antiguo de Santa Theresa, para el día en que se reza de la sangre de Christo. Otro de la extensión del privilegio de rezar de Concepciones, para todos los Clérigos y Monjas del Arzobispado de México. Otro de la Visión de la Iglesia de San Lázaro con San Juan de Letrán. Otro de Jubileo para el día de la Concepción; y otro para el día de los Dolores en dha Iglesia. Otra para que el Altar de los Dolores sea Altar de Anima. Un Breviario de 4 cuerpos de Antuerpia [Amberes], con todos los santos modernos, y Diurno, todo ba rotulado. Un Santo Christo de bronce dorado. Una Ymagen de Loreto en tafetán, un virrete y una zinta tocado todo a dha Ymagen; y dos velas que ardieron en su Altar; y un rotulo de la Cruz de Christo S.N.”

TRASGRESIONES Y MARGINALIDAD. EL ARTE COMO REFLEJO DE LA VISIÓN DEL “OTRO”. MODELOS EUROPEOS PARA LOS CUADROS DE CASTAS: TER BRUGGHEN Y WIERIX

Andrés Gutiérrez Usillos
(Museo de América)

RESUMEN

Los procesos de visualización o de conceptualización “del otro” son múltiples y variados, y a través de algunos ejemplos de representaciones de indígenas novohispanos, sobre los que aquí proponemos una reflexión, pretendemos analizar algunos de los modelos y paralelismos que se generan desde Europa. Además, en esta estructura jerarquizada se producen trasgresiones y se establecen las categorías de lo periférico o marginal. Con ello, procuramos evidenciar la creación de patrones que, a través del arte, sirven para el refuerzo de una nueva estructuración social, la colonial, y los diferentes procesos de visualización “del otro”. De esta forma, los pintores novohispanos utilizaron referentes europeos, obtenidos a través de estampas, para crear iconografías sobre los propios indígenas, transmitiendo mensajes subyacentes. En este sentido, hemos identificado las estampas de TerBrugghen o Wierix como fuente de inspiración para diversas obras del Museo de América.

PALABRAS CLAVE: Iconografía, indígenas americanos, virreinal, estampas, transmisión de la imagen.

TRANSGRESSIONS AND MARGINALIZATION. ART AS A REFLECTION OF THE VISUAL CONSTRUCTION OF THE “OTHER” AND THE EUROPEAN MODELS FOR CASTA PAINTING: TER BRUGGHEN AND WIERIX

ABSTRACT

Given that there are many different ways to visualize the conceptualization of the "other," this paper reflects upon and analyzes some of the models and parallelisms for this produced in Europe, paying particular attention to a series of representations of Mexican Indians. Moreover, in this hierarchical structure, cases of transgression and new categories appear for the peripheral or marginal. Therefore, we should like to explain how such patterns are created through art, and how they reinforce the new social structure, a colonial one, as well as considering the different processes involved in visualizing the "other". Furthermore, colonial painters also used European models - usually prints-, in order to create iconographies of the Indian and, in doing so, they

often transmitted underlying messages. Of direct relevance here are the prints by Ter Brugghen or Wierix which we have identified as models for some of the series of *casta* paintings conserved at the Museo de America (Madrid).

KEYWORDS: iconography, American Indian, viceroyalty, prints, transmission of images

TRASGRESIONES Y MARGINALIDAD. EL ARTE COMO REFLEJO DE LA VISIÓN DEL “OTRO”. MODELOS EUROPEOS PARA LOS CUADROS DE CASTAS: TER BRUGGHEN Y WIERIX

1. Introducción

Con el inicio de la etapa virreinal en la América hispana se generaron nuevas relaciones sociales producto de la interactuación de diferentes calidades de aculturación y mestizajes en estos territorios. Como cabría esperar, estas estructuras nacientes también engendraron inéditas situaciones de trasgresión y marginalidad; e, igualmente, se produjeron otras continuidades enraizadas en el pasado prehispánico. Esta nueva estructura social y en especial el mestizaje producido entre las diferentes etnias que convivían en el territorio americano, tuvieron su reflejo, como cabía esperar, en la pintura virreinal, especialmente a través de su representación concreta en los denominados “cuadros de castas.”¹

A los tres grupos étnicos principales (indígenas, africanos y europeos) habría que añadir un cuarto, el asiático, que si bien menos numeroso que los otros, también constituyó un importante contingente de migración, especialmente en el virreinato de Nueva España a través del Galeón de Manila². En este sentido, las “ausencias” resultan tan interesantes como las presencias representadas. La nueva sociedad colonial, jerárquica y de múltiples parámetros, se dibuja como una estructura piramidal abierta, definida a través de los diferentes grupos, étnicos o de diferencias económico-sociales, así como los maridajes de todos ellos, a partir de los que se van articulando las nuevas categorías que se corresponden con lo periférico o marginal.

La presente reflexión se centra tan solo en la imagen de uno de los componentes de esta estructura, el indígena, aunque los aspectos de la trasgresión y la marginalidad son múltiples pues afectan a todos los estratos y “castas”. En este sentido, entendemos que la *trasgresión* se produciría a través de un movimiento vertical dentro de esta pirámide imaginaria, mientras que la *marginalidad* sería el reflejo del desplazamiento en sentido horizontal hacia los extremos, redefiniendo las posiciones de los individuos en la misma. En cualquier caso, a partir de un modelo ideal que responde a la élite social, la “ausencia” u “oposición” a estos conceptos iría provocando un

¹ Sobre el sistema de castas, véase Luis Navarro García, *El sistema de castas. Historia general de España y América* (Madrid: Ediciones Rialp, 1989), y con relación al género de la pintura de castas véase, entre otros: Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII* (Madrid: Conaculta, Turner, 2004); Fernando Bermúdez Barreiro “La Pintura de Castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México,” en *Impacto Social del Diseño* (México: Universidad Iberoamericana, 2009); María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano* (Olivetti, 1989), 39; M^a. Concepción García Sáiz “‘Que se tenga por blanco’. El mestizaje americano y la pintura de castas,” en *Arqueología. América. Antropología. José Pérez de Barradas (1879-1981)* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008).

² Déborah Oropeza Keresey, “La esclavitud asiática en el Virreinato de la Nueva España, 1565-1673,” *Historia Mexicana*, vol. LXI, n° 1 (2011): 5-57.

desplazamiento o alejamiento del eje central y superior de esta pirámide, hacia abajo y hacia los bordes. Los indígenas “bárbaros” o no aculturados se dispondrían en el extremo inferior de la pirámide e incluso, como veremos, fuera de ella.

Además, la distribución de los individuos dentro de dicha pirámide se fundamentaba en una clasificación étnico-social que estaba articulada por una serie de criterios³ que podríamos definir en función de su inmutabilidad y que nos ayudan también a entender cómo se plasmó la representación del otro⁴. Aquellos criterios que definimos como “invariables” y que teóricamente no serían transformables, se corresponden con los asignables por nacimiento, como la etnia; aunque, en realidad, pueden llegar a constituir categorías subjetivas, cuando se muda la consideración de lo que uno es, o más bien de lo que uno mismo, o los demás, considera que es. Es decir, independientemente de la realidad de su nacimiento, una misma persona podría clasificarse en un momento de su vida como indígena, mestizo e incluso blanco, según las circunstancias o por comparación a otros individuos y, por tanto, el concepto “etnia” se convierte en un criterio variable⁵. E incluso uno podría parecer físicamente perteneciente a una etnia, pero el linaje afloraba evidenciando su “casta”, tal y como se pone de manifiesto en el lienzo que refleja el nacimiento del tornatrás (**fig. 1**). En cualquier caso, como “invariable” nos referimos a esta cuestión congénita que determinaría “a priori” la posición social del individuo⁶.

Por tanto, estos criterios inmutables -siempre con los matices señalados- incluirían la etnia de origen, el color de la piel o el linaje. A esto se suma la procedencia “geográfica”, por la que se tendría al “español” nacido en España por encima del español criollo⁷, pese a que la etnia, color o posición social pudieran ser similares. Otros criterios análogos tienen relación

³ Algunos de los criterios que definen la estratificación social (propiedad, linaje, patria, calidad, condición, etc.) son descritos por Carmen Bernard, “De lo étnico a lo popular: circulaciones, mezclas, rupturas,” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 6 (2006): 5 y 15, <http://nuevomundo.revues.org/document1318.html> (consultado el 15 de septiembre de 2016).

⁴ Sobre la construcción del “otro” véase Emanuele Amodio, *Formas de la alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América* (Quito: Abya Yala, 1993), 21-24 y 112 y ss.

⁵ Son diversos los textos que aluden al “blanqueamiento” como objetivo a perseguir por los individuos que conforman las castas. Un ejemplo visual es el propio retrato de Juan de Pareja, esclavo de Velázquez y también pintor que, retratado por el insigne maestro como mulato, cuando posteriormente se representa a sí mismo lo hace como blanco, como describe Carmen Fracchia, “La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España,” *Revista chilena de Antropología Visual* (Santiago de Chile) 14 (2009): 68-82, 73 y 74.

⁶ Sobre la consideración de los cuerpos y los “temperamentos” que definen los mismos, véase el trabajo de Carlos López Beltrán, “Sangre y temperamento. Pureza y mestizaje en las sociedades de castas americanas,” en *Saberes locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina* (México, 2008), 289-342.

⁷ En las castas descritas por Alexander Humboldt, *Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España* (México: Porrúa, 1966 [1807-1811]), 51, se señala el español o europeo en primer lugar, seguido del criollo, el mestizo, mulato, etc. Sobre el concepto del “criollo” véase también Bernard, “De lo étnico”, 5.

con el aspecto físico, el sexo o el género social, que si bien en otras sociedades no son invariables, en la colonial parecen ser más bien estáticos.

Un criterio intermedio, que aunque estable no es invariable, sería el estatus. El ascenso social no era habitual, si bien, la propia emigración de españoles a América perseguía precisamente una mejora de la posición de partida, no solo como posibilidad de prosperar económicamente, sino también para elevar su posición⁸. Y en este sentido precisamente, los matrimonios entre castas, provocaron este tipo de oscilaciones sociales.

Por otro lado, el segundo conjunto de criterios también nos ayuda a entender la estructuración social en la etapa virreinal como un sistema de segregación excluyente⁹. En este caso, podrían ser considerados “variables”, ya que se cambian o modifican con mayor facilidad que los anteriores, bien con el transcurso del tiempo y de forma natural, o bien por iniciativa o interés propio, provocando desplazamientos en la consideración del individuo dentro de esta pirámide, sobre todo en un sentido horizontal. Se incluirían en esta categoría aspectos como la edad, la orientación religiosa –uno de los criterios para definir la “otredad” es precisamente éste¹⁰-, la indumentaria o el aspecto general del individuo –por ejemplo el cabello largo en los hombres-, o el género social.

Así que, estas categorías intrínsecas al individuo y su familia, en la mayor parte de las ocasiones, dependen del propio cuerpo físico del “sujeto colonial” que, en palabras de Max Hering, se convierte de este modo en un portador de «significados que reflejaban un escalafón social negociable, escenificable, pero no libre de ataduras como la opinión y la voz pública»¹¹.

Un hombre, blanco, europeo, noble, rico, católico, cristiano viejo, joven, heterosexual y con buen aspecto físico parece constituir el ideal social a imitar, ubicándose en el vértice superior de esa supuesta pirámide. A medida que se alteran estos condicionantes, la consideración sobre el individuo se irá desplazando hacia abajo y/o hacia los extremos de la misma. Sin embargo, lo que nos interesa en relación con esta estructura social jerarquizada y aparentemente rígida no es sólo la marginalidad que se “determina” para ciertos individuos -como los indígenas “bárbaros”-, sino también la aparición de trasgresiones -cuando supuestamente unos deberían pertenecer a una casta o a un grupo determinado pero por circunstancias determinadas se encuentran en otra posición-. Un ejemplo de esa trasgresión sería el

⁸ Véase por ejemplo el caso del ascenso social del leonés Agustín de la Torre en Guanajuato, gracias a su procedencia, en José Luis Caño Ortigosa, “El ascenso social en la élite colonial novohispana: un leonés en Guanajuato,” *Temas Americanistas*, 21 (2008): 1-17.

⁹ Véase Bermúdez, “La Pintura”, 64.

¹⁰ El primero de los lienzos de los cuadros de castas realizados en Perú que encarga el Virrey Amat para enviar al Real Gabinete de Historia Natural, precisamente se titula “1. Indios Infieles de montaña...” Aunque carecen de firma, parecen ser obra de Cristóbal Lozano y su taller hacia 1771. La serie se conserva en la actualidad en el Museo Nacional de Antropología (véase Romero de Tejada, “Los cuadros de castas del Virrey Amat,” *Frutas y Castas ilustradas* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2004).

¹¹ Max Hering Torres. “Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales,” en *La cuestión colonial*, ed. H. Bonilla (Bogotá: Norma, 2011), 466.

matrimonio de un indígena “bárbaro”, representado semidesnudo y armado con arco –como corresponde a la imagen del indio, tal y como veremos-, con una española de elevada posición, a juzgar por su vestimenta, que fueron representados por Luis de Mena (MAM 00026)¹². Lo más común, como se aprecia en la mayoría de las series de castas, es que sea un hombre español quien contraiga matrimonio con una mujer indígena, y ella misma, al igual que la indumentaria tradicional que viste, se “españoliza”.

En relación con los cuadros de castas, y sin entrar en la consideración de su propia evolución temporal¹³ ¿existía una estrategia discursiva llevada a cabo por los españoles para legitimar el orden social jerarquizando que incluyera a los indígenas originarios del continente? Buena parte de los propietarios de esas series debieron ser administradores españoles que buscaron establecer una sociedad virreinal ordenada como rasgo de la estructura estamental¹⁴. Así que, los cuadros de castas estaban evidenciando no sólo un orden social, sino también esa posibilidad del blanqueamiento del indígena¹⁵, con la intención de que pudiera incorporarse, diluyéndose en lo hispano, a la sociedad virreinal.

Cada casta, independientemente del individuo en particular, no sólo tenía su lugar propio dentro de la mencionada pirámide social, sino que también se disponía preferentemente en una ubicación espacial física concreta, en el interior de la ciudad o en el ámbito rural, y contaba con un vestuario determinado e incluso un oficio o una alimentación específicos... «la división del trabajo y el color de la piel se asociaron en una lógica de los roles socio-económicos impuestos por el poder colonial»¹⁶.

Y obviamente esa doble ubicación (teórica y física) propia de las castas tendrá su reflejo en la pintura, en diferentes niveles de “otredad”. En este artículo nos centraremos únicamente en analizar la imagen del indígena “bárbaro” en algunos cuadros novohispanos del siglo XVIII del Museo de América, revisando los criterios de otredad mencionados y sobre todo atendiendo a las influencias iconográficas que ayudan a construir esa imagen.

2. La creación de la imagen del indígena americano

¿En qué parte de la pirámide social se ubicarían entonces los indígenas “bárbaros”? Como veremos, este grupo se localizaría más bien al margen de la pirámide social, o muy próximos a los extremos de la parte inferior, formando una categoría de los “otros”. La alteridad del indígena

¹² Véase García, *Las castas*, 41. Las siglas MAM corresponden a Museo de América, Madrid.

¹³ Katzew diferencia dos etapas en la pintura de castas, una primera que ensalza el criollismo y otra más relacionada con las reformas borbónicas y la estructuración social: Katzew, *La pintura*, 4 y 203.

¹⁴ García Sáiz, “Que se tenga”, 360-361.

¹⁵ Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta, *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos* (1763) en Fernando Villegas, “El costumbrismo *americano* ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales de la era de la reproducción técnica,” *Anales del Museo de América* XIX: 7-67 (Madrid, 2011), 9.

¹⁶ Hering, “Color”, 464.

bárbaro sirve incluso a los propios indígenas “ladinos” o aculturados para establecer su propia diferenciación por comparación, asumiendo para sí mismos una consideración más española y “blanqueada”.

En el arco norte del territorio novohispano diferentes grupos de indígenas no sometidos eran conocidos como “chichimecas”, o también como “mecos”¹⁷. Los apaches son uno de los grupos que componían este amplio y variado mosaico étnico/cultural aglutinado bajo el mismo término de chichimecas¹⁸. Su representación, especialmente en los cuadros de castas, evidencia el uso de un estereotipo concreto que no responde específicamente a un retrato natural del indígena chichimeca, sino al imaginario que se va creando desde el siglo XVI en torno al indio americano, y que es interesante repasar para entender cómo se articula la imagen del “otro” transmitida en estas obras durante el siglo XVIII.

La consideración del indígena oscilaba permanentemente desde un extremo idealizado – en el que se les percibía próximos al Paraíso Terrenal-, al otro demonizado –definido por el canibalismo, la barbarie¹⁹ y el salvajismo-, prácticamente a un mismo tiempo y que se sintetizan en las obras de Las Casas o Ginés de Sepúlveda²⁰.

Un breve repaso a algunas de las primeras representaciones de indígenas americanos pone en evidencia cuáles fueron los elementos que se habían ido fijando en el imaginario “europeo” y que contribuyeron a crear la imagen general del indio que pervive hasta nuestros días. Este mismo imaginario también será aplicado dos siglos después por los pintores virreinales para representar al indígena “bárbaro”. En realidad, «... la historia de la imagen de América tiene más que ver con la realidad europea que con la americana»²¹.

En esas primeras imágenes creadas en Europa, tanto hombres como mujeres americanos se muestran desnudos, como en el grabado que ilustra

¹⁷ Según el Diccionario de la RAE, en México se entiende por Meco: “Indio, especialmente el que conserva sus costumbres y tradiciones”.

¹⁸ El cuadro de Ignacio María Barreda en la Real Academia Española de la Lengua, Madrid, incluye una escena con varios indígenas y la leyenda “Mecos y Mecas, cuías castas, aunque muchas, todas son semejantes” (García Sáiz, *Las castas mexicanas*, 141). El pintor señala la diferencia de “castas” dentro de la propia casta de indígenas bárbaros, pero la similitud entre todos ellos.

¹⁹ Es interesante la definición de barbarie de Michael de Montaigne, *Ensayos (1580) (París, 1912)*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-de-montaigne--0/> 2003 (consultada el 10 de diciembre de 2016), Libro I, cap. XXX: 158 y 159. “... creo que nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones, según lo que se me ha referido; lo que ocurre es que cada cual llama *barbarie* a lo que es ajeno a sus costumbres.” Concluye el capítulo sugiriendo cómo la diferencia del otro radica sobre todo en la vestimenta: “Todo lo dicho en nada se asemeja a la insensatez ni a la barbarie. Lo que hay es que estas gentes no gastan calzones ni coletos” (*Ensayos*, 167).

²⁰ Véase Francisco Fernández Buey, “La controversia entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Una revisión,” *Boletín Americanista*, 42-43 (1992), 323 y ss. <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98598/146195> (consultada el 10 de diciembre de 2016).

²¹ María Concepción García Sáiz, “Los instrumentos del conocimiento: América entre el mito y la realidad,” *Anales del Museo de América*, 1 (1993), 26.

la carta de Cristóbal Colón publicada en 1493²², o en la de Américo Vespucio (*Mundus novus*, 1506). Más que indígenas parecían un grupo de “adanes” y “evas”²³, continuando modelos de tradición medieval. En todo caso, la desnudez se convertirá, desde el primer momento, en uno de los rasgos reiterados una y otra vez²⁴. En esa dualidad, que caracterizaba la visión sobre el indígena americano, la desnudez trataba también de ubicar y explicar la presencia del indígena en el mapa de la creación del mundo, en unos casos más próximo al modo de vida de los primeros padres en el Paraíso Terrenal, pero en otros, simplemente, como testimonio del salvajismo o la falta de “civilización” de estos “nuevos” grupos humanos.

Parece que, a inicios del siglo XVI, y de forma esporádica posteriormente, los primeros intentos de representación del indio americano procuraron incorporarle en el esquema de la concepción del universo creado desde Europa para entender y explicar el mundo, y que obviamente estaba basado en la religión. Este sería el caso de una curiosa tabla portuguesa, atribuida a Vasco Fernández y Jorge Alonso y fechada en 1504 que representa la Adoración de los Reyes Magos²⁵. El rey Baltasar se ha representado como un indio tupinamba²⁶ que porta una “corona” de plumas y armas, elementos característicos del indígena, al que se ha vestido con jubón y calzones europeos. ¿Pudieron sus autores tomar apuntes del natural de un indígena del Brasil? Es muy posible que el portugués Álvarez de Cabral, que arribó a las costas de Brasil hacia 1500, llevara consigo a su vuelta algunos indígenas, como hiciera Colón con grupos taínos, o Cortés con los mexicas, y además pudieron utilizar descripciones de estos viajeros complementadas con los objetos reales que se exhibían de estos viajes (coronas de plumas, flechas, etc.).

Esa primera correspondencia visual con adanes y evas, o su presentación como uno de los Reyes Magos, que parece que podrían integrar al nuevo indígena dentro del orden establecido, se rompe probablemente en el momento en que Europa pretende justificar un tipo de dominación, y convierte al indígena en un “monstruo” cultural, alejándolo como un “otro” salvaje. Ante la necesidad de volver a ubicar lo nuevo en el esquema de lo conocido, los artistas –como reflejo de una opinión o situación político/social-

²² Cristóbal Colón *Insula Hyspana en “De insulis Nuper in Mari Indico repertis”* (Basilea, 1494). En Osher Map Library, University of Southern Maine, www.oshermaps.org/map/7325.0070 (consultado el 16 de junio de 2016). Sobre su descripción véase Ricardo E. Alegría, “Las primeras representaciones gráficas del indio americano, 1493-1523” (Barcelona: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1986), 17 y ss.

²³ Susi Colin en Sandra Sáenz-López Pérez, “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna,” *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario 463-481 (2011), 467.

²⁴ Sobre la desnudez de la iconografía de América y la invención de esta imagen véase José Rabasa, *De la invención de América. La historiografía española y la formación del eurocentrismo* (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 41 y ss.

²⁵ Alegría “Las primeras” 1986, 72.

²⁶ No se trata de un caso excepcional, pues también Guamán Poma de Ayala (*Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 1615: fol. 91) trastoca el orden “étnico” de los tres Reyes Magos de nuevo refiriéndose a ellos como símbolos geográficos, políticos, y sobre todo étnicos, de los rincones del planeta, «...de tres naciones que Dios puso en el mundo, los tres rreyes magos Melchor yndio, Baltazar español, Gaspar negro...».

optan por utilizar imágenes de “lo exótico”, del “otro” ya asimilado, que permitan entender y ubicar al nuevo indígena en el contexto de la “alteridad”, alejándolo de las tentativas iniciales de integración en el contexto social cristiano y de su papel en relación con la creación o el nacimiento de Dios.

Este nuevo recurso es utilizado, por ejemplo, por Hans Burgkmair²⁷ hacia 1520 o 1530 para representar al indígena americano como un africano²⁸ –que ya estaba categorizado previamente- y situándole dentro de la codificación del “otro”, equiparándolos en su consideración. No es más que un reflejo del “orden universal” que el europeo establecía entonces, reservándose para sí un lugar prioritario, ubicando al asiático como un “otro pero civilizado”, y seguidos por el africano y el americano, que ejemplifican distintos niveles de salvajismo y, finalmente, en el escalón inferior de la barbarie, Oceanía. En este sentido, no hay más que observar, entre otras muchas alegorías de los continentes, el monumento a Cervantes erigido en la céntrica Plaza de España, en Madrid, obra del escultor sevillano Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932)²⁹, en la que se distinguen cinco mujeres que representan los cinco continentes. América se muestra como una joven indígena desnuda y con un tocado de plumas. Asia y Europa además de exhibir libros en sus manos, se representan completamente vestidas, lo que evidencia el grado de “civilización” de estos continentes que los diferencia del resto –hubieran existido o no pueblos con sofisticadas culturas, complejas indumentarias o sistemas de escritura en estos continentes-. Este imaginario sobre la “ordenación del mundo” hunde sus raíces en el siglo XVI y se mantiene vigente hoy en día, incluso en la propia consideración del indígena contemporáneo.

Además de recurrir a la analogía con el físico africano de pelo rizado y piel oscura o rasgos negroides, Burgkmair viste erróneamente a estos hombres con una especie de medio faldellín de plumas, reinterpretando modelos anteriores. A Europa llegaban objetos procedentes de Brasil y de otros territorios americanos, aunque lo hacían descontextualizados y sin información sobre su uso. En este caso, lo que se ha representado son capas tupinambas que se utilizaban atadas al cuello, pero no en la cintura, como erróneamente interpretó el artista. El imaginario faldellín de plumas cubre la desnudez del indígena a los “castos” ojos del europeo, inventándose así una prenda que se convertirá en un referente invariable del indio americano.

²⁷ Hans Burgkmair, The Elder. British Museum SL,5218.129 y SL,5218.128. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=720759&partId=1 (consultada el 16 de junio de 2016). Véase el artículo de Stephany Leicht, “Burghmair’s people of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print,” *Art Bulletin*, 91-2 (2009): 134-159.

²⁸ Sobre la africanización del indígena para su “domesticación” e inclusión en una categoría común, en el caso de los mapas, véase el estudio de Margarita Lira M., “La representación del indio en la cartografía de América,” *Revista Chilena de Antropología Americana*, 4 (2004): 86-102, 7.

²⁹ Publicado en *La Esfera*, Año XVI, nº 802, (de 18 de mayo de 1929), 21-22. Véase también Josep Pinyol Vidal, “Imágenes y estereotipos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX,” *Amérika, Memóires, Identités, Territoires*, 14 (2006).

Los detalles de ciertas obras europeas permiten suponer que algunos de estos artistas pudieron observar y tomar apuntes del natural de hombres y mujeres llegados a Europa desde el Nuevo Mundo³⁰. Christopher Weiditz³¹ en un recopilatorio sobre indumentarias del mundo, incluye a los indígenas mexicas que Hernán Cortés presentó a Carlos V. Aunque dibuja una capa de abrigo y un taparrabos masculino con el característico anudado azteca, de nuevo añade una “cortina” de plumas alrededor de la cintura para disimular los muslos y glúteos³².

A mediados del XVI parece que se produce un nuevo giro en relación con la iconografía del indígena americano, seguramente en parte gracias a un aumento de dibujos del natural obra de viajeros y cronistas. Se trata de artistas que, como John White, viajan a América y realizan su obra allí, o bien que trabajan con los textos de viajeros bajo su supervisión, como Hans Staden³³ o Jean de Léry³⁴ entre los tupinambas de Brasil, para definir los detalles de las escenas y representarlas con cierta rigurosidad. Ambas publicaciones servirán de base para el trabajo de Theodor de Bry³⁵ que, de nuevo, incide en los aspectos más escabrosos del canibalismo, prescindiendo del contexto cultural del sacrificio ritual y del consumo ceremonial y presentándolo como una afición desmedida a la carne humana por parte de estos grupos “salvajes”³⁶.

Son estas historias sobre violencia, canibalismo y salvajismo las que triunfan por toda Europa y contribuyen a expandir y consolidar una imagen del indígena americano como un individuo desnudo, emplumado, armado, violento y caníbal, por tanto, como la antítesis del hombre civilizado. Por supuesto, de este particular se tiende a lo general, y de este modo germina también la imagen del propio continente. Esta imagen se plasma inicialmente

³⁰ Michel de Montaigne por ejemplo vio indígenas de Brasil a finales del XVI: según Hugh Honour, *The European Vision of América* (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1975), 5.

³¹ Véase Howard F. Cline, “Hernando Cortés and the Aztec Indians in Spain,” *Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 26-2 (1969): 70-90; y Dietrich Briesemeister “Sobre indios, moriscos y cristianos ‘a su manera’. Testimonios pictóricos en el ‘Trachtenbuch’ de Christoph Weiditz,” *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43 (2006): 1-24.

³² Si comparamos el dibujo del indígena azteca realizado por Weiditz, con los que ilustran el Códice Tudela conservado en el Museo de América, comprobaremos que las plumas que cuelgan del taparrabos en el primer caso, no son más que un exotismo moralizante incorporado por el artista alemán.

³³ Hans Staden edita en 1557 su aventura etnográfica, en la que narra su captura por parte de los Tupinambas de Brasil, titulada *Verdadera Historia y descripción de un país de salvajes*. Un minucioso estudio sobre esta publicación y las estampas que lo ilustran ha sido realizado por Roberto Pineda, “Historia de Hans Staden entre los antropófagos de Brasil,” *Maguaré*, 15-16 (2002): 154-186.

³⁴ También superviviente de la captura de los indios Tupinambas, en 1578, veinte años después de ser rescatado, publica en Francia sus experiencias en la *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique*.

³⁵ Theodor de Bry publicó su serie de volúmenes dedicados a América desde 1590 en la que destacan los grabados sobre los indígenas y la conquista.

³⁶ Sobre el tema del canibalismo entre los tupinamba véase Yobenj Aucardo Chicangana, “El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodor de Bry, 1592,” *Fronteras de la Historia* 10 (2005): 19-82, 24. Y, en América en general, Raúl Aguilera Calderón, “La Antropofagia en el Nuevo Mundo. De lo global a lo local en las crónicas del siglo XVI,” *Historia 2.0. (Bucaramanga) V / nº 9* (2005): 15-30.

en mapas y cartografías, símbolos de los nuevos territorios, como en la *Geographicae narrationes* de Ptolomeo, de 1535, donde se muestran escenas de antropofagia o de animales monstruosos, o la imagen del Atlas de Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum* de 1570³⁷ (**fig. 2**), en cuya portada se representan los continentes, apareciendo América como una mujer desnuda y tumbada, con un tocado de plumas, sosteniendo una maza, además de arco y flechas entre sus piernas y, cómo no, una cabeza humana cortada en la mano.

Una de las primeras alegorías de América es la de Phillips Galle³⁸ que parece haber servido de inspiración para la más conocida de Césare Ripa, publicada en su obra *Iconología*³⁹. La mujer, que no evidencia rasgos físicos indígenas, se muestra desnuda, armada, despeinada, emplumada, y sosteniendo o pisando cabezas humanas. También es bien conocida la alegoría realizada por Adrian Collaert y Martin de Vos, en la que América viaja sentada en un enorme armadillo⁴⁰, realizada para el arco de los genoveses, erigido en Amberes por la entrada triunfal del archiduque Ernesto, gobernador de los Países Bajos en 1594.

Dejando al margen la intención que subyace en este tipo de representaciones, a nuestro juicio resultan evidentes algunos de los modelos o referentes previos que consolidan esta iconografía de América. Por ejemplo, la diosa Minerva romana, cuya iconografía se difunde a través de estampas y grabados, pudo haber servido como base para la creación de la alegoría de América, como se evidencia en *Minerva y Apolo tentados a luchar contra Héctor* de Crispijn van de Passe (I) fechado en 1613⁴¹, o *Minerva con el escudo con la cabeza de Medusa* de Adriaen Collaert. Además del casco emplumado, la semi-desnudez de la diosa y las armas, también se muestran otros dos elementos recurrentes. La lechuza y la cabeza de Medusa en el escudo en el caso de Minerva, parecen tener su continuación a través del loro y de la cabeza decapitada en el caso de América.

Estas escenas reflejan la idea que se estaba transmitiendo desde Europa sobre el nuevo continente. Pero, ¿había una intención política detrás de la creación de una imagen violenta y “bárbara” de América⁴²? Sería

³⁷ Véase el estudio de Miguel Zugasti, *Alegoría de América en el Barroco Hispánico: del arte efímero al teatro* (Valencia, Pre-Textos, 2005), 21 y ss.

³⁸ Philips Galle, Cornelis Kiliaan, ca. 1585 – 1590. *Amerika*, Rijksmuseum. RP-P-1966-225. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=amerika&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=6#/RP-P-1966-225,6> (consultada el 20 de junio de 2016).

³⁹ Césare Ripa, *Alegoría de América. Iconología (o tratado de alegorías)* (Roma 1613 [1593]).

⁴⁰ Marten de Vos, *América*, 1588-89. Amberes. Rijksmuseum. RP-P-BI-6060 <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=amerika&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=2#/RP-P-BI-6060,2> (consultada el 20 de junio de 2016).

⁴¹ Crispijn van de Passe (I), *Minerva y Apolo tentados a luchar contra Héctor*. 1613. Rijksmuseum, RP-P-OB-16.038. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=RP-P-OB-16.038&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=0#/RP-P-OB-16.038,0> (consultada el 20 de junio de 2016).

⁴² Concepción García Sáiz, “La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro,” en *La imagen del indio en la Europa Moderna* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1990), 417-432, 425, reflexiona sobre la imagen de Blas de Prado de la Alegoría

preciso un estudio más profundo sobre la situación de aquellos países desde los que se está generando esta iconografía y su relación con los nuevos territorios, pues la intención de mostrar esta imagen de América parece que justificaría el desinterés –real o motivado por la exclusión en el reparto de territorios- hacia estos espacios poblados por gentes bárbaras, incivilizadas y peligrosas, y sin duda en otros casos ratificaría la motivación de los intereses de dominación⁴³.

La dulcificación de la imagen del continente americano –y subsecuentemente del propio indígena- es paralela a la incorporación a este imaginario, ya en el siglo XVIII, de un nuevo continente insular, Oceanía, cuyos habitantes son considerados aún más idólatras, más violentos, más caníbales y más “despeinados” que los de América, y en ese afán de jerarquizarlo todo, América asciende un peldaño para acercarse más al ideal europeo. A fin de cuentas, parecer más blanco y civilizado es el ideal que también se transmite en los cuadros de castas. A medida que se “blanquea” el individuo, su indumentaria o su contexto, se eleva su categoría.

En cualquier caso, los estereotipos sobre la imagen de América se repiten una y otra vez, también en los cuadros de castas, con la finalidad de mostrar al indio sin cristianizar, al idólatra que vive aún fuera de la civilización. No importa que se trate de un chichimeca del norte de México o un indio yumbo del occidente del Ecuador, hay unos patrones comunes para presentar al indígena no aculturado: desnudez, tocados y faldellines de plumas, armas, cabello largo...

3. Reutilización de las imágenes

Las imágenes son habitualmente reutilizadas por otros artistas a fin de ilustrar sus nuevas obras, en ocasiones con una intención diferente a la originaria. Este sería el caso, por ejemplo del dibujo de John White, titulado *Indian Conjuror (The Flyer)*, una acuarela fechada hacia 1585 que representa un chamán de Virginia, en Norteamérica⁴⁴. La imagen es copiada poco después, en 1590, por Theodor de Bry en su obra *America, Tertia pars*, para representar al “Conjuror”. Pero más interesante es su reutilización en la obra de Giovanni Antonio Cavazzi, casi ciento cincuenta años más tarde, en una

de América, alejada de los aspectos negativos de desnudez y antropofagia habituales en Europa.

⁴³ “El indio brasileño nacerá en Europa y en el arte como un ser salvaje, sin moral y carente de orden, algo que convenía mucho a los posibles planes para el rescate de esclavos y las posibilidades agrícolas...” en Carlos Javier Castro Brunetto, “Diferencias iconológicas entre los indígenas de América conforme a las Leyes de Burgos,” en *XX Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2012), 376-385, 381.

⁴⁴ John White. *An Indian medicine man in a dancing posture (the flyer)*. 1585-1593. British Museum (1906,0509.1.16).

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=25879001&objectId=753489&partId=1

(Consultada el 20 de junio de 2016).

escena de danza africana que ilustra la descripción de Etiopía occidental⁴⁵ (**fig. 3**). En este caso, el contexto de la imagen no tiene ninguna relación con el original, solo mantienen en común la postura de la figura y reflejan las pervivencias y reutilizaciones de los modelos iconográficos⁴⁶.

4. Representación del indio Chichimeca

América no fue descubierta sino inventada por Europa, como sugería Edmundo O’Gorman⁴⁷, y para ello fue necesario adaptar las premisas existentes para intentar comprender lo nuevo. Ya hemos comentado algunos de los procesos previos de asimilación y finalmente “otricación” del indígena americano. Como en todo proceso comunicativo ha de existir una comprensión por parte del destinatario del mensaje, es decir, en este caso la imagen debía ser entendida para que fuera efectiva.

Así que, al observar una pintura sobre “los otros”, el espectador ha de comprender esos códigos implícitos. Por ejemplo, en el caso del retrato del pintor quiteño Andrés Sánchez Gallque titulado “Los mulatos de Esmeraldas”, los elementos añadidos para transmitir el mensaje intencionado son claros y también irreales: la indumentaria de noble segundón que combina prendas españolas e indígenas para resaltar el estatus de los personajes, el modelo utilizado para equiparle a un príncipe, las armas “europeas” para indicar su carácter guerrero, pero evitando la espada ya que se trata de afrodescendientes, las joyas indígenas para mostrar su vinculación con las etnias de la costa ecuatoriana, etc.⁴⁸

¿Cómo se representa entonces al indígena “bárbaro” durante el siglo XVIII⁴⁹? En el caso de los dos lienzos que muestran la pareja de indios chichimecas (**fig. 4 a y b**) pintados por Manuel Arellano en 1711, reconocemos los mismos atributos que, como hemos visto, se repiten desde el siglo XVI. Es uno de los ejemplos más tempranos, y parecen constituir un claro precedente de la pintura de castas⁵⁰. Un referente similar anterior es la

⁴⁵ G.A. Cavazzi, *Relation historique de l’Ethiopie Occidentale: contenant la Description des Royaumes de Congo, Angolle & Matamba* (Paris: chez Charles-Jean-Baptiste Delespine, 1732), T. II, 296.

⁴⁶ Las acuarelas de John White han sido objeto de numerosos estudios. Véase por ejemplo la edición de Kim Sloan, *European Vision. American Voices* (Londres: British Museum, 2009) con varias contribuciones en torno a su obra.

⁴⁷ Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano, siglos XVI-XVII* (Madrid: Ed. Tuero, 1992), 3.

⁴⁸ Andrés Gutiérrez Usillos, “Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado Los mulatos de Esmeraldas. Estudio técnico, radiográfico e histórico,” *Anales del Museo de América*, 20 (2012): 7-64.

⁴⁹ “También hay que resaltar cómo el pintor, que describe con bastante acierto la sociedad virreinal en que viven y en la que el mestizaje es una realidad presente, se siente ajeno a la hora de representar a los indios no cristianizados, a los bárbaros chichimecas, tan lejanos para él como para los propios artistas europeos, y cómo aquéllos idealizan las figuras recurriendo a menudo al arco y las flechas y a la estereotipada vestimenta de plumas...” (García, *Las castas*, 41).

⁵⁰ Estos dos lienzos forman parte de un conjunto más numeroso que incluía un mayor número de tipos humanos con sus descendientes, de los que se conoce tan solo otra pareja

obra del pintor holandés Albert Eckhout que representa indios, negros y mulatos en Brasil a mediados del XVII.

¿Quiénes eran los chichimecas? El texto incorporado a la pintura «Diceño de Chichimeca. Natural del Partido de PaRal⁵¹» indica cuál es la procedencia de los mismos. El Partido es una demarcación territorial en la que se divide la jurisdicción y que incluye diversos pueblos, uno de ellos como cabecera. Los chichimecas, en realidad, eran cientos de etnias, grupos y tribus diferentes que poblaron todo el arco norte de Nueva España, algunos de los cuales se caracterizaban por la utilización de tatuajes faciales, como los que se reconocen en estos lienzos. Parte de estos grupos, que habitaban las regiones del norte, ricas en minas, se habían revelado ante la presión de la colonia y de los nuevos pobladores, generándose la denominada “Guerra Chichimeca” desde mediados del XVI⁵². La esclavitud, justificada en base al conflicto bélico, se mantuvo hasta el mandato del Virrey Antonio Sebastián de Toledo en el último cuarto del siglo XVII, que ordenó la liberación de esclavos tanto chinos como chichimecas⁵³.

5. Los modelos europeos para los cuadros de Arellano

Un pintor novohispano, como Manuel Arellano a inicios del siglo XVIII, a diferencia de los pintores europeos, aparentemente no tendría mayor problema para encontrar modelos indígenas en los que inspirarse o para retratar en sus obras. Sin embargo, lo que resulta interesante es que a la hora de representar al indígena americano se están empleando aquellos imaginarios creados desde Europa para facilitar la comprensión de lo representado, y además se copian formas, figuras o escenas difundidas desde Europa por medio de estampas⁵⁴.

Si no fuera por el tono de piel, las plumas y la desnudez del cuerpo, esta representación femenina que pintó Arellano parecería una *madonna* con niño (**fig. 4b**). Esta composición encarna la dulzura, a diferencia de su pareja masculina, un indio retratado con el gesto torcido, el cuerpo tenso, los dedos extrañamente contraídos para sostener una flecha y con arco y el carcaj

que representa a dos mulatos, con el mismo formato e inscripción. (véase Katzew, “*La pintura*”, 15).

⁵¹ Parral se encuentra al sur del estado de Chihuahua, uno de los que, junto a otras regiones de los actuales estados de Durango, Coahuila, Sinaloa y Sonora, conformaron el territorio de Nueva Vizcaya y parte del área chichimeca.

⁵² Véase Philip Wayne Powell, *Guerra Chichimeca (1550-1600)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

⁵³ Archivo General de Indias. GUADALAJARA, 231, L.4, fol. 68v y 69r.

⁵⁴ Como sugería Concepción García (“Las castas”, 39): “Estos artistas se afanan en seguir los modelos impuestos al otro lado del Atlántico, endurecidos por el grabado y despojados al mismo tiempo de sus más relevantes aportaciones en el manejo del color y de la luz. Y por causa de ello, ignoran su propio paisaje en función de reproducir geografías centroeuropeas”. Sobre las correlaciones entre las obras virreinales y las estampas europeas véase el proyecto denominado PESSCA (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*) que ofrece una comparativa entre buen número de obras coloniales y las estampas que las inspiraron <http://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion> (consultada el 25 de julio de 2016).

repleto. Realmente, parece que estos dos cuadros simbolizarían los dos extremos del pensamiento sobre el indígena, las dos posturas que desde el siglo XVI se vienen manifestando paralelamente, una encabezada por Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria –la inocencia del indio representada en la mujer con el hijo-, y la otra por Juan Ginés de Sepúlveda y fray Domingo de Betanzos –la violencia que parece mostrar la contraparte masculina-.

Se reconocen también algunos símbolos que remiten a América, como el loro, que junto con otros animales como el armadillo o el caimán, está presente en buena parte de las iconografías que aluden al continente americano –además de multitud de escenas con indígenas, pues las aves se domesticaban para obtener periódicamente las plumas necesarias a fin de elaborar o reparar sus atuendos⁵⁵-. En el dibujo de Abraham van Diepenbeek, de la escuela flamenca del siglo XVII (Museo del Louvre N° 19892), titulado *El Papa Urbano VIII recibe a las tribus de las cuatro partes del mundo*, los continentes, representados por mujeres, como era usual, se acompañan de aquellos animales emblemáticos de cada territorio: el elefante para África, el dromedario para Asia, el caballo para Europa y... un guacamayo para el caso de América⁵⁶. Este vínculo va más allá de lo anecdótico.

El joven indígena chichimeca se representa semidesnudo, con piel oscura y ojos rasgados, aunque con barba y bigote, lo que le asemeja más a un europeo o a un mestizo. Es evidente que el vello facial tiene una clara intención: acreditar su masculinidad. Un indígena de cabello largo, rasgos suaves, e imberbe podría ser confundido con una mujer, así que la inclusión del vello en el rostro aleja esta posibilidad.

Además, se utilizan referentes iconográficos que proceden de la pintura europea, difundidos a partir de estampas, y que hemos reconocido en este caso en la pintura de Hendrick Ter Brugghen, *El tocador de laúd*, realizada en 1624⁵⁷ (**fig. 5**), realizada casi un siglo antes del trabajo de Arellano. El pintor holandés, seguidor de la obra de Caravaggio⁵⁸, se decanta por la representación de diferentes personajes populares, en actitudes festivas y aparentemente ebrios. Este personaje en concreto no sólo está tocando el laúd, sino que muestra su boca entreabierta para entonar alguna canción. Seguramente Arellano tomó este modelo, no tanto por la imagen del

⁵⁵ Véase Andrés Gutiérrez Usillos, *Dioses, Símbolos y Alimentación en los Andes. Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (Quito: Abya Yala, 2002), 278.

⁵⁶ Abraham van Diepenbeek, *Le pape Urbain VIII recevant les tributs des quatre parties du monde*. Musée du Louvre (Inv. 19892). <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/8/110036-Le-pape-Urbain-VIII-recevant-les-tributs-des-quatre-parties-du-monde-max> (consultado el 20 de julio de 2016).

⁵⁷ Conservada en la National Gallery de Londres (NG 6347) <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hendrick-ter-brugghen-a-man-playing-a-lute> (Consultada el 25 de junio de 2016).

⁵⁸ De hecho, el gesto del tocador de laúd, y por ende del indio chichimeca, también recuerda ligeramente la expresión del joven hijo de Abraham, en el lienzo titulado *El sacrificio de Isaac*, conservado en la galería de los Uffizi de Florencia, y pintado en 1603 por el propio Caravaggio. Isaac muestra la boca entreabierta y mira hacia el espectador con el rabillo del ojo y el rostro en tres cuartos.

hombre jovial, de sonrosadas mejillas y nariz colorada, sino precisamente por la expresión, la boca abierta y la tensión del rostro. El indio chichimeca gesticula de la misma forma, añadiéndole una mayor torsión a la boca en un intento, quizá, de expresar más bien un grito prolongado que una melódica balada. Uno de los rasgos característicos de los indios chichimecas, cuya tradición cultural es muy similar a la de los indios de las Grandes Llanuras de Norteamérica, es precisamente el alarido que proferían en sus ataques y que llegó a obsesionar y atemorizar a los españoles⁵⁹. Así que, el sonido se convierte en otro símbolo más para resaltar la violencia del hombre indígena. Todo esto contrasta, como venimos indicando, con la representación sosegada de su pareja e hijo.

Aunque ambos indígenas representados por Arellano utilizan plumas como adornos en la cabeza, ninguno de ellos muestra un faldellín de este mismo material, pese a que, como hemos visto, el imaginario europeo había situado esta prenda como algo intrínseco al indígena. El indio chichimeca viste un taparrabos aparentemente elaborado con pieles, lo que sin duda estaría más próximo a la realidad.

6. La representación de otros “Indios bárbaros” en los cuadros de castas

Avanzado el siglo XVIII, y habiéndose ya conformado el género de los cuadros de castas, los indios “bárbaros” americanos tienen un lugar especial en dichas series. De hecho, forman la única pareja representada que está integrada por dos miembros de la misma etnia. También hay una intención de separar o alejar al indio “salvaje” del indígena “aculturado” que se integró en la Colonia y que es representado con otro tipo de indumentaria, peinado y contexto, como pareja de españoles, de africanos o de diferentes combinaciones de todos ellos. Ya advertíamos que la ausencia de indumentaria y el cabello muy largo y suelto, son precisamente elementos contrarios a la “civilización”. De hecho al indígena americano integrado en la colonia (aculturado o ladino) se le “normaliza” y se le identifica por un corte de cabello específico, las balcarrotas, que consiste en un flequillo recto y largos mechones de cabello que caen a cada lado de la cabeza rapada. Este peinado se reconoce en multitud de representaciones de indios ladinos, como en el cuadro anónimo titulado *De mestiza e Indio. Coyote* (MAM 1981/11/02) o en el que pintó Juan Rodríguez Juárez, titulado *Entierro de indios* (MAM 2002/01/02), entre otros. En un interesante documento de 11 de marzo de 1717, firmado en Monterrey, un grupo de españoles se reúnen para tomar medidas para paliar la hostilidad de los indios chichimecas, y para ello sugieren, entre otras medidas, que se les corten las largas cabelleras y que comiencen a usar las balcarrotas como requisito imprescindible⁶⁰.

⁵⁹ “... cuando están en campaña, infunden más terror con sus aullidos y gritos que con su aspecto,” en Giovanni F. Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España* (México, UNAM, 1976), 127.

⁶⁰ Protocolo notarial. 1506. XI, fol. 22, nº7, en Israel Cavazos Garza, *Catálogo y síntesis de los protocolos del Archivo Municipal de Monterrey. 1700-1725* (Monterrey: Universidad Autónoma.1973), 187-188.

Evidentemente, los pintores en América tenían acceso a detalles sobre el aspecto o el modo de vida de los indígenas, ya sea directa o indirectamente, lo que les permitiría una mayor precisión en la representación de los mismos, que las que imaginaban los artistas desde Europa basándose en textos u otras imágenes previas también inventadas. El uso o la relación entre los textos y las imágenes en algunos casos parecen evidentes, como en el caso del escrito del padre Francisco Javier Alegre sobre los acaxee, uno de los grupos de indios chichimecas, que parece la descripción de algunos de los cuadros de castas que veremos a continuación:

Siempre que caminan llevan las mugeres la carga en un cacaxtle de hechura de un huacal, sino que es angosto de abajo y ancho de arriba...; y si tienen algún niño, con una tilma revuelto va allí durmiendo y muchas veces van dos. A los bordes del cacaxtle llevan los papagayos y guacamayas, porque son muy curiosos en criarlas, y pélanlos a menudo para adornarse con las plumas...⁶¹

Así que la representación de estos “indios bárbaros” se define de nuevo durante el siglo XVIII reutilizando los estereotipos anteriores, como es evidente a través de otras tres pinturas correspondientes a tres series de castas conservadas en el Museo de América. En este caso, están realizados en la segunda mitad del siglo XVIII y reproducen un mismo esquema compositivo: una pareja de indios, dentro de un paisaje natural, caminando de izquierda a derecha. La mujer carga sobre su espalda un canasto, en el que asoman un par de niños pequeños, tal y como describía el padre Alegre.

El cesto que porta la mujer indígena y que ahora sirve para transportar a los niños, en la iconografía de siglos anteriores iba repleto de miembros humanos descuartizados, testimonio del canibalismo y la barbarie que pretendían difundir los artistas sobre el indígena americano. Un ejemplo es el de la mujer Tapuia pintada por el mencionado Albert Eckhout⁶². Así que a la mujer indígena, que antes era vista como una mujer violenta y canibal, la vemos convertida en el siglo XVIII en una dulce representación de una madre transportando a sus hijos, transformación que debió producirse décadas antes, a juzgar por el lienzo de Arellano ya mencionado.

Las escenas de indios bárbaros en las pinturas de castas que comentamos suelen mostrar un mismo esquema compositivo. La pareja se traslada junta, caminando sobre un paraje más o menos inhóspito. En realidad, a nuestro juicio, la inspiración de estas parejas de indígenas caminando, sigue -o recupera- los modelos de imágenes de Adán y Eva, y en concreto copian el modelo compositivo de una de las estampas que

⁶¹ Padre Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el Padre Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión* (México: Imprenta de J.M. Lara, 1841), 402.

⁶² Representación de la Mujer Tapuia por Albert Eckhout, 1641 en https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Eckhout#/media/File:Albert_Eckhout_Tapuia_woman_1641.jpg (consultada el 25 de julio de 2016).

representa el momento en que Adán y Eva se esconden de Dios, tras haber cometido el pecado original y antes de ser expulsados del Paraíso. Se trata de una escena realizada por Jan Wierix, entre 1568 y 1618.

En el primero de estos lienzos (**fig. 6**), los indios bárbaros no se han representado de forma violenta o tensionada, ni siquiera en el caso del varón, si bien se reconocen los elementos habituales que hemos referido: tocado y faldellín de plumas, arco y flechas, cesto con niños, piel oscura y semidesnudez. La estructura de la composición es también muy similar a los dos siguientes que comentaremos, y tiene una clara inspiración en la estampa de Wierix en la que Adán huye cabizbajo, con el brazo derecho caído y el izquierdo plegado sobre el pecho. Si bien el indígena Meco reproduce la misma postura de Adán, a diferencia de él camina orgulloso, con la cabeza erguida, y además presenta una densa barba, cuya función ya comentamos. La mujer indígena, al igual que Eva, gira el rostro hacia su pareja y cruza los brazos sobre el pecho, inclinándose hacia delante mientras camina.

La inspiración de la estampa de Wierix parece continuar en los otros dos lienzos, aunque en este caso resulta más evidente en la representación de la mujer (**fig. 7**). En ellos se ha producido también una inversión de la posición de las figuras. La joven se ubica a la izquierda del cuadro –a la derecha de Adán–, y además adopta la postura que presentaba el Adán de Wierix⁶³, con un brazo sobre el pecho y la cabeza baja. Su pareja se muestra con otra disposición diferente de las anteriores, erguido en pie aunque aparentemente sin caminar, girando la cabeza hacia la mujer, como hacía Eva con Adán, pero con un gesto que recuerda más bien a una estampa distinta, de otro de los Wierix, la del triunfo de San Miguel sobre el dragón⁶⁴.

En el primero de estos dos lienzos, pintado por Andrés de Islas en 1774 (**fig. 7a**), y en general en todos ellos, apenas se observan diferencias entre la mujer y el hombre indígenas; ambos visten de forma similar, con faldellín y tocado de plumas, y ambos portan armas, así que la única distinción apreciable es la presencia de la sombra de la barba en el caso del hombre.

La otra pintura (**fig. 7c**) que parece copiar a la anterior, está realizada sobre cobre, es anónima y se data en el último cuarto del siglo XVIII. Una cartela en la parte inferior indica de nuevo el número 16, como el anterior,

⁶³ El grabado de Jan Wierix con la huida de Adán y Eva debió circular ampliamente por el ámbito virreinal, pues también se utilizó para representar la escena de creación de Adán y Eva pintada por la escuela cuzqueña en el siglo XVIII, que se encuentra en el convento de Santa Catalina de Arequipa, en Perú. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <http://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-arequipa/ciudad-de-arequipa/convento-de-santa-catalina#c133a-133b-1> (consultada el 25 de julio de 2016).

⁶⁴ H. Wierix, *St. Michael triumphing over the dragon*, anterior a 1619. British Museum (1859,0709.3149). http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1673274&partId=1&searchText=wierix&page=9 (consultada el 25 de julio de 2016).

que evidencia su posición final en la serie –y simbólicamente también en esa pirámide a la que aludíamos al inicio- junto a la descripción de los protagonistas: “*Indios apaches*” como sinónimo de Mecos, o de Chichimecos.

El paisaje del fondo de estas obras varía también, aunque todas las parejas de chichimecos se disponen en un espacio natural por contraposición al resto de indígenas y mestizos de las mismas series de castas, que se ubican en contextos urbanos o interiores domésticos. Es una diferenciación entre el espacio natural y el espacio cultural que indicaría la pertenencia o no a la sociedad, encontrándose fuera o dentro de la misma⁶⁵. En el primer caso (**fig. 6**) se distinguen unos cañaverales en el lateral izquierdo y una montaña en el derecho. En los otros dos ejemplos, la misma palmera al fondo varía de posición, embutida entre árboles y rocas. Son paisajes semidesérticos, acordes con el entorno natural en que habitan estos grupos, aunque las plantas que se ubican en el fondo no corresponden a ese entorno natural, sino de nuevo a una recreación estereotipada del mismo.

Los indios “bárbaros” pervivían o fueron desplazados hacia estos ámbitos extremos, alejados de los núcleos culturales y domésticos, en áreas marginales, indómitas y de ambientes difíciles, como el desierto del norte de México (o la densa selva del occidente ecuatoriano, en el caso de los indios yumbos, de la serie de 1783 realizada por el pintor quiteño Vicente Albán en el Museo de América).

Por último, el cuadro de Miguel de Cabrera (**fig. 8**) firmado y fechado en 1763, representa una pareja de “indios gentiles”. En este caso no se trata de chichimecas, pues estos indígenas visten de forma diferente, ambos utilizan textiles finos, si bien el hombre mantiene el penacho de plumas en la cabeza, así como el arco, las flechas o la semi-desnudez, y curiosamente vuelve a representarse el armadillo que fue uno de los animales emblemáticos de América sobre todo en la iconografía del XVI. El paisaje del fondo es totalmente neutro y, aunque se entiende que se encuentran en un ámbito natural exterior, no se puede reconocer formas vegetales concretas.

Los rostros de los indígenas representados por Cabrera recuerdan figuras habituales de la pintura holandesa o flamenca del siglo XVII. La representación femenina es similar a algunos de los dibujos y pinturas de Jordaens⁶⁶ por lo que aparentemente continúan utilizando estampas europeas para representar indígenas americanos.

7. Conclusión

Los rasgos iconográficos que definen al “otro” y sirven para representar al indígena americano se crean desde Europa, y van fijando en

⁶⁵ Amodio, *Formas*, 113.

⁶⁶ Los rostros de la pareja y especialmente la mujer recuerdan a los del cuadro “Portrait of a Young Married Couple” del Museo de Bellas Artes de Boston (17.3232) pintado hacia 1621 <http://www.mfa.org/collections/object/portrait-of-a-young-married-couple-31681> (consultado el 24 de julio de 2016).

los siglos XVI y XVIII una serie de elementos que simbolizan las dos tendencias, su idealización por un lado y su conversión en un ser violento y salvaje, aunque en ocasiones ambas convergen y conviven. Pero no sólo la imagen estereotipada del indígena, sino también los propios modelos iconográficos utilizados por los pintores novohispanos del XVIII son también de procedencia europea. Como en otros muchos ejemplos, en este caso se han utilizado, de nuevo, estampas elaboradas en el norte de Europa en el siglo XVII, holandeses o flamencas, de autores como Ter Bruggen o Jan Wierix. Más de un siglo después de su producción, estas estampas se adaptan para recrear otras iconografías que, sin duda, en la Nueva España, transmitían nuevos mensajes implícitos.

ANEXO. IMÁGENES⁶⁷



Figura 1. Andrés de Islas, *De español y alvina, nasce torna atrás*. 1774, óleo sobre lienzo, 75 x 54 cm, Museo de América (1980/03/07). (Fotografía de Joaquín Úbeda)

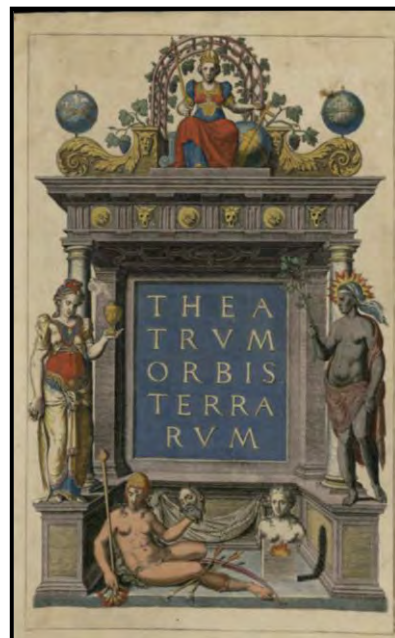


Figura 2. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*. 1570, Biblioteca Nacional, Madrid

⁶⁷ Todas las imágenes cuentan con licencia de *Creative Commons*.



Figura 3 a y b. a) John White. *An Indian medicine man in a dancing posture (the flyer)*. 1585-1593, British Museum (1906,0509.1.16); y b) Giovanni A. Cavazzi, *Relation historique de l'Ethiopie Occidentale: contenant la Description des Royaumes de Congo, Angolle, & Matamba*, 1732. Biblioteca Nacional, Madrid (GMM/1442). Tomo II: 46 (fol. 296)



Figuras 4 a y b. Manuel Arellano, 1711. a) *Diceño de indio chichimeca*. Museo de América (2000/05/01 y b) *Diceño de india chichimeca*. Museo de América (2000/05/02). Ambos óleo sobre lienzo, 105 x 80 cm. (Fotografía de Gonzalo Cases Ortega.)



Figura 5. Hendrick Ter Brugghen. *El tocador de laúd*. 1624, óleo sobre lienzo, 100.5 x 78.7 cm, National Gallery Museum, Londres (NG6347).



Figura 6. Anónimo, *Indios mecos, bárbaros*. Hacia 1780-1790, óleo sobre lienzo, 105 x 64 cm, Museo de América, Madrid (00047). (Fotografía Gonzalo Cases Ortega.)



Figura 7 a, b y c. a) Andrés de Islas, *Indios mecos*. 1774, óleo sobre lienzo, 75 x 54 cm, Museo de América, Madrid (1980/03/16). (Fotografía de Joaquín Otero.) b) Jan Wierix, detalle de *Adán y Eva escondiéndose de Dios*. 1568-1618, estampa, 63 x 41 mm, Museum Plantin Moretus, Amberes (PK.OPB.0010.008 | R.10); y c) Anónimo, *Indios apaches*. 1775-1800, óleo sobre cobre, 36 x 48 cm, Museo de América, Madrid (00065). (Fotografía de Joaquín Otero.)



Figura 8: Miguel de Cabrera, *Indios gentiles*. 1763, óleo sobre lienzo, 132 x 103 cm, Museo de América, Madrid (00013). (Fotografía de Gonzalo Cases Ortega.)

SOBRE REDES Y DISTANCIAS EN LA EDAD MODERNA. ARTE Y CULTURA ENTRE ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera

CONCLUSIONES

Este número de la revista *Libros de la Corte*, dentro del objetivo general de analizar las formas de producción y recepción artística durante la Edad Moderna hispánica, se ha propuesto incursionar en el espacio cultural hispano/americano: un todo que puede entenderse como un campo dotado de variaciones en vibrante interacción. Las aportaciones de los autores comienzan con una reflexión sobre el sistema de las cortes virreinales: su origen, límites y grado de impacto sobre el arte y la cultura visual. Rubén González Cuerva demuestra que la presunta alteridad o especificidad política de la experiencia iberoamericana no deja de ser homologable a otros modelos de gobierno a distancia –propio de monarquías compuestas– como el virreinal italiano, que a su vez tiene su germen en la Corona de Aragón. En todos los casos mencionados los virreyes tratan de integrarse en el territorio que dominan a través de instrumentos como cortes personales, en las que se incluyen artistas llevados a las Indias que desde allí se introducen en otras redes clientelares. Para la Edad Moderna, la definición de las redes resultantes y su alcance es directamente proporcional al grado en que tales personalidades están documentadas. Así, por ejemplo, un virrey que tuviera acceso al monarca a través de una abundante correspondencia podría estar paradójicamente más cerca de su soberano que un noble que residiera en Madrid. En el terreno artístico, entre los intereses de dichas cortes se cuentan: el atesoramiento de un ajuar artístico; la promoción de obras arquitectónicas; o los obsequios con valor político-religioso, todo lo cual quedaría ejemplificado con el caso, analizado por Francisco Montes González, de los duques de Albuquerque en Nueva España y a su regreso a la península.

Tejer redes interpersonales produce una historiografía más subjetiva, bien diversa de la exploración de, verbigracia, superestructuras políticas. El examen de estos “círculos de sociabilidad” se ha demostrado particularmente aplicable a las elites y sus intermediarios o agentes en el comercio de objetos artísticos. Es muy significativo, sin embargo, que trabajos así (desde la sociología francesa y Francis Haskell a sus epígonos de nuestros días) se centren sobre todo en el sistema artístico contemporáneo, reservando el estudio de lo altomoderno para Italia y especialmente Florencia, donde existen reservorios documentales tan bien catalogados e indizados

como el Medici Archive Project. En el mundo hispánico e iberoamericano se conocen muy pocos de estos, podríamos decir, “documentos interactivos”. La pérdida de epistolarios privados o la inexistencia de diarios de artistas limitan sumamente la investigación sobre estos grupos sociales. Quizá la clave, entonces, sea no tanto estudiar el alto mecenazgo a partir de documentos sino la circulación de obras artísticas de bajo y medio nivel que sí han podido dejar vestigios catalogables de cultura material. Por otro lado, a cuenta de que muchas modalidades de venta en la temprana Edad Moderna (ferias y plazas públicas, tiendas, tratantes o corredores) eran ajenas al sistema de encargos por vía de contratos o tasaciones de terceros – que sí eran protocolizados–, dichas transacciones no pueden documentarse debidamente, ni por tanto “redearse”.

Una cuestión importante a la hora de considerar el acercamiento metodológico a Hispanoamérica desde las perspectivas como las anteriores, cercanas a la Historia Global del Arte, es que muchos de los casos de estudio frecuentados por esta reciente aproximación han demostrado abundar en viejos tópicos: maestros europeos desplazados a cortes más o menos remotas (i.e., “exóticas”); artistas occidentales que proyectan una mirada antropológica –retratando nativos, reflejando paisajes o describiendo especímenes de fauna y flora–; o productos de lujo asiáticos (lacas, nácar, porcelana, marfiles, alfombras) y americanos (textiles, mobiliario) que decoraron cámaras palaciegas. Por ello resulta de interés el texto de Andrés Gutiérrez, donde hallamos un intento de expansión del criterio de mestizaje sobre un marco epistemológico más amplio, que permite observar cómo ciertos estereotipos, adaptaciones o simplificaciones ante lo desconocido (como la desnudez o el primitivismo del indígena, o bien su inserción en la naturaleza local) perviven hoy en la historiografía artística no especializada, la cual juzga estos productos como marginales.

II

¿Cabe distinguir una serie de categorías recurrentemente aplicadas al estudio del arte iberoamericano de la Edad Moderna? Parece difícil negar que el léxico al uso suele operar en estructuras negativas; así, no es raro leer que la pintura virreinal “carece de perspectiva” o que “no se somete a las reglas del dibujo”. No pocas veces esas mismas estructuras han sido aplicadas a la escuela española de pintura o a escuelas locales más o menos dependientes de la misma, y ello –como recuerda Javier Portús– afecta a la política de instituciones necesariamente selectivas de la calidad como los museos; pero también, añadimos nosotros, a la propia terminología empleada por los historiadores del arte, a menudo deliberadamente imprecisa o eufemística para evitar denotar los problemas cualitativos de los pintores españoles y/o hispanoamericanos.

A los efectos antedichos convendría empezar, entonces, por distinguir entre las construcciones historiográficas y la terminología de época. ¿Hasta qué punto nociones como las de maestro, seguidor o escuela; la identificación de la calidad con lo canónico; o, verbigracia, la oposición entre nacional y local, son anacronismos ajenos a la realidad de la Edad Moderna? ¿Es correcto asociar esto último (lo local) con lo identitario? En cualquier caso, no debe menospreciarse la impronta de lo local en el caso americano, cuyo devenir histórico-artístico demuestra que el sustrato indígena, lejos de evidenciar un *genius loci* sometido, subalterno o periférico, proclive a adaptar el paradigma europeo de manera epidérmica o inconsciente, las más de las veces atestigua una voluntad intencionada de adaptación, fusión de lenguajes y formas y modificación de sus hipotéticos patrones de influencia. Una cuestión relevante aquí es la operatividad de los modelos de artista y escuela definidos por Vasari. A estas alturas no se trata ya de advertir la manera en que estos modelos de jerarquía de maestros han determinado la construcción de la historia del arte como disciplina académica y como narrativa cultural. La necesidad de distanciarse historiográficamente del canon vasariano para poder formular nuevas preguntas sobre la cultura visual del pasado y entender mejor el funcionamiento del sistema artístico en un contexto más amplio es ya algo bien sabido. Partiendo de aquí se trataría más bien de indagar en su posible efecto sobre el comportamiento de los maestros de la Edad Moderna y su recepción coetánea. Algunas de las siguientes preguntas, que flotan sobre muchos de los artículos aquí recogidos, son relevantes al caso: ¿hasta qué punto Vasari era leído y entendido en los términos antedichos durante el periodo? ¿Tuvo este modelo consecuencias en la relación entre las artes visuales y su entorno de cultura material? ¿Anhelaban los pintores españoles situarse en una posición de maestros mayores vasarianos? ¿Y los americanos? ¿Cómo se entendían los conceptos de escuela? ¿Tuvieron estas ideas consecuencias en el diseño de las carreras profesionales y en la experiencia de la pintura? Y, con el caso de México como ejemplo paradigmático, ¿qué relación tuvo la articulación de las escuelas con la intervención de los clientes y el público en la construcción colectiva del gusto? ¿Cómo se desenvolvía la tensión entre necesidades/intereses y oferta de recursos/conocimientos?

Peter Cherry cuestiona un tópico historiográfico muy pertinente al respecto: la oposición entre maestros “mayores” y “menores”. El atribucionismo o *connoisseurship*, a priori más relevante para los museos y el mercado, pero también importante para la academia, ha venido organizando las escuelas pictóricas y sus epítomes en función de la calidad y el valor del genio de los “mayores” (o el ingenio, que quizá no estuviera en el horizonte de expectativas de muchos clientes, pero sí en algunos artistas del presente ámbito de estudio). Los “menores”, carentes de esa fuerza creativa, irían después ordenándose después de estas cabezas de lista según

una especie de “metáforas astrales) (i. e., “en su sombra”; “en su estela”; “en su órbita”). En el siglo XIX, cuando vio la luz el atribucionismo como método analítico, estas ideas se elucidaban en términos miméticos: cuanto más difícil resultaba distinguir la mano del discípulo de la del maestro en obras hechas en colaboración, tanto mejor artista era el primero. La crítica de nuestros días ha tratado de discriminar entre esas “manos segundas”, posando sobre ellas una mirada desdeñosa que no se refrena ante los hijos de los grandes maestros (Juan de Zurbarán o Jorge Manuel Theotocópuli), quizá con la única salvedad de aquellos artífices que, se nos dice, superaron a sus progenitores (Juan de Juanes o Juan Ribalta). Pero las escuelas pictóricas eran también un ámbito para el ejemplo y la proyección de la autoridad formativa de un maestro, no solo sobre quienes le seguían en un espacio geográfico o temporal colindante, sino mucho más allá. Esto explica que en la protohistoria de la pintura española artistas como Fernando Gallego se adscribieran a la Escuela de Durero y que Francisco de Zurbarán se enmarcase en la de Caravaggio. La voluntad de estilo, en definitiva, implicaba el auto-reconocimiento del pintor con respecto a su obra y modelos (el viejo aforismo de que “*ogni dipintore dipinge se*”), lo cual daría lugar, en España y América, a pervivencias estilísticas que, extendidas en el tiempo, han sido interpretadas como declinantes o incluso arcaicas.

Si la continuidad de los estilos sobre marcos cronológicos dilatados, fuera de la periodización tradicional del Viejo Mundo, es un lugar común de la historiografía del arte americano, otro lo sería la persistencia de temas y argumentos iconográficos. Temas y argumentos que, por supuesto, condicionaron también el estilo o la manera de pintar. La Santa Faz; la Inmaculada Concepción; las devociones infantiles; o presentaciones seriadas como las hagiográficas (sobre todo santas) de cuerpo entero y el caso de las variopintas series arcangélicas a ambos lados del Atlántico, desplegado por Escardiel González Estévez, son ejemplos que se consideran en varias de las contribuciones. La repetición de temas –en especial a partir de estampas–, más que suponer una imitación literal, podía transformar las connotaciones de los originales (pensemos en cómo las mismas estampas alemanas de lansquenets sirvieron tanto para figurar a los indígenas de Calicut en las procesiones triunfales de Maximiliano I como para encarnar a ángeles arcabuceros en Cuzco). Así, el trabajo de Nelly Sigaut ayuda a entender qué clase de transformaciones eran capaces de ejecutar distintos pintores sobre un mismo asunto grabado en función de su clientela, de las virtudes salvíficas de la imagen a emular o de la voluntad del artista para expresar la teoría de las pasiones del alma. En otros casos la existencia de copias fieles y en cierto número trasluce las demandas de un mercado que absorbía obras artísticas a todos los niveles y en toda clase de calidades, desde el original de mano maestra a la “estampa de una estampa”, caso afín éste al de las esculturas hechas a molde que se multiplicaron por el territorio.

III

Se trata pues de vislumbrar algunas vías para seguir “tejiendo redes y acortando distancias” entre la historiografía artística de España e Hispanoamérica. Sin pretender caer en un afán nominalista para universalizar términos afortunados o de moda sobre contextos acaso improbables, encontramos interesante que se ensayen aproximaciones epistemológicas como las utilizadas recientemente para examinar viejos estilos “nacionales” como el mudéjar o el plateresco o analizar modelos formal y funcionalmente sincréticos rastreables hasta la Antigüedad proto-globalizada. Otro problema radica en cómo estudiar la circulación de artistas y objetos artísticos en época colonial sin incurrir en la constatación positivista o en la descripción documental. Para empezar, debe considerarse *por qué* se produce dicha circulación. Además de razones de prestigio, emulación o moda, para encontrar otros motivos puede ser interesante comparar, a la manera de Luisa Elena Alcalá, la circulación de bienes artísticos diferentes (cotejando, por ejemplo, la circulación de lienzos/cobres flamencos con esculturas policromadas napolitanas/genovesas, o con los crucificados de caña y otras imágenes cristológicas mexicanas). ¿Quiénes posibilitan esa circulación? ¿Se trata de meros intercambios comerciales, o hay que contar con la intervención de agentes como los procuradores jesuitas, o misioneros que, al modo de fray Pedro de Gante o Bernardino Álvarez, fomentaron determinados tipos iconográficos? ¿Cómo operan las redes, cuál es la mecánica de los envíos comerciales o los regalos, y qué función desempeñan ciertos territorios intermediarios, como las Islas Canarias?

Lo dicho en el apartado anterior respecto a las pervivencias de estilos y temas invita a reconsiderar el concepto mismo de influencia y el paradigma centro-periferia en España e Hispanoamérica. Varios artículos en este volumen nos invitan a revisar la idea de que los maestros “menores” dependen pasivamente de los “mayores”, pues muchos de los primeros homenajean creativamente –emulando, no imitando– a los segundos. Tal era el caso de los Polanco, Ayala o Zambrano “mirando” a Zurbarán, en quienes quizá haya que buscar a algunos de los autores de las series arcangélicas. La noción sin duda afecta a la pintura hispanoamericana respecto de la peninsular, pero también a la española frente a sus modelos italianos. ¿Es aún hoy productiva esta confrontación con espejos hegemónicos de raigambre academicista?

Convendría así mismo reflexionar sobre algunos apriorismos, todavía imperantes, acerca de los modos de recepción y producción artística en España e Hispanoamérica. Hay que “descongelar” términos como “élites locales americanas”, mucho más dinámicas y diversificadas de lo habitualmente considerado en función de su procedencia o arraigo, y entender que su gusto –desde el “modo hispánico” a las estrategias criollas de autoafirmación– condicionaba activamente la producción

artística. La contribución de Paula Revenga, en este sentido, invita a sortear no pocas convenciones arraigadas sobre la temática pictórica predominante en el gusto (o consumo) privado de la época al contraponer las obras conservadas, casi siempre de asunto religioso, con lo citado en los inventarios, donde predominarían, por el contrario, pinturas profanas o de género.

¿Qué hacer, en resumen? Pues *ampliar y salir*. *Ampliar* los marcos cronológicos a momentos históricos todavía no bien consolidados como “periodizables” (así, remontarse a 1650 y entrar mucho en el siglo XVIII, en lugar de encapsular centurias completas); y también ampliar los marcos geográficos. Hay redes de poder fuera de las capitales virreinales, en centros menos considerados por la historiografía, mientras que espacios como el mediterráneo o el atlántico revelan una “historia compartida” que merece homologarse, como hace Paula Mues Orts al compaginar de forma igualitaria, sin prejuicios, a Francisco Salzillo con José de Ibarra. *Salir*, en definitiva, del centro del canon, para hacernos nuevas preguntas.

