

CUADERNOS DE ARTE COLONIAL

MUSEO DE AMERICA

MAYO 1989

Z-547

5

*Iconología americana. La alegoría de América
en el cinquecento florentino*

*América en el arte español del siglo XVIII:
tradición y cambio*

Jean-Baptiste Debret, un peintre philosophe sous les tropiques

*O Brasil nas obras de desenhadores e pintores poloneses
nos séculos XIX e XX*

*El comercio de imágenes de España con América
y Filipinas: algunos ejemplos*

*Iconografía de América Hispánica en el arte checo y
en colecciones de Bohemia*

*Colón y el descubrimiento de América en la pintura
española e italiana del XIX*

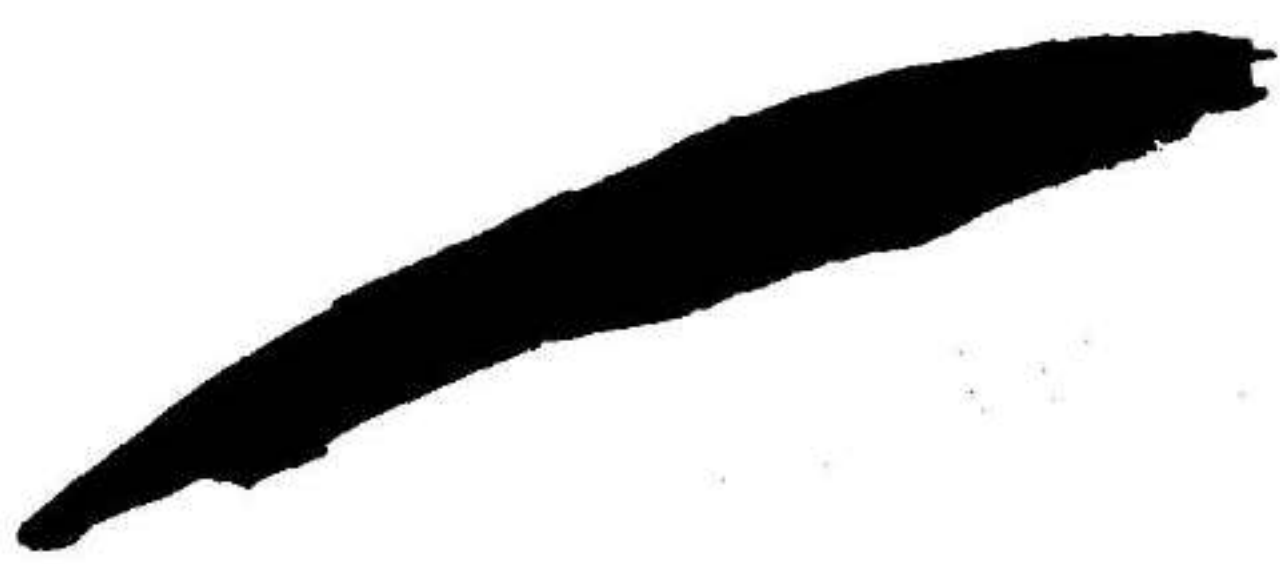
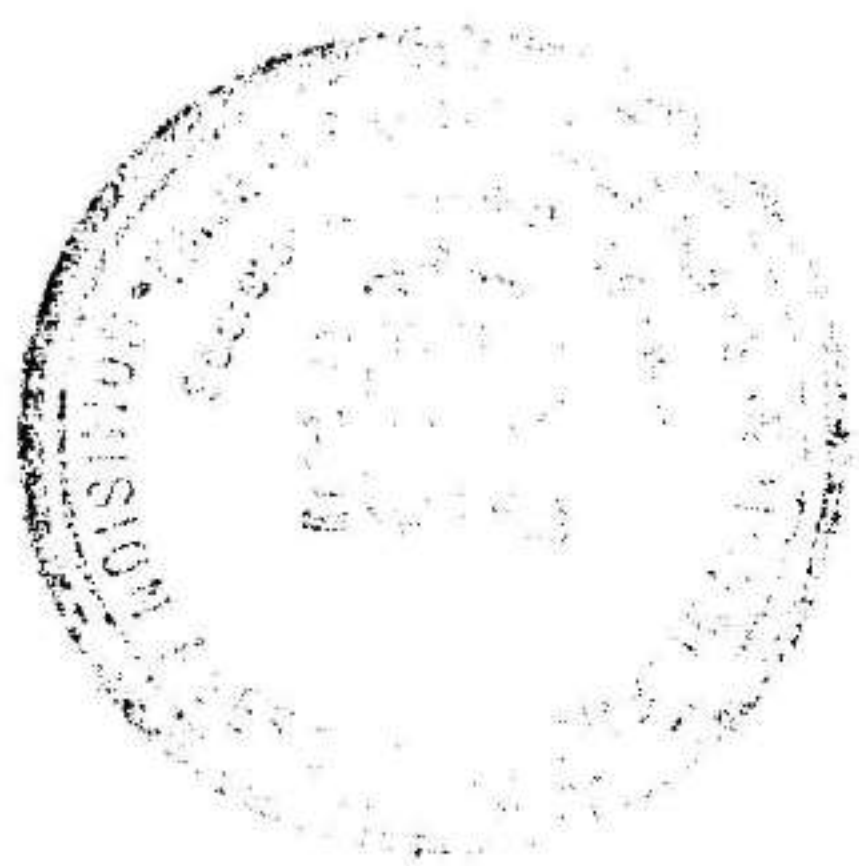
MINISTERIO DE CULTURA

Reg 81

sig R-3

CUADERNOS DE ARTE COLONIAL

5



MUSEO DE AMERICA

ISSN 0213-6717
NIPO 301-89-065-4

Dirección: M. Concepción García Sáiz
Conservadora Jefe de la Sección Colonial

Redacción: Mercedes González Amezúa y del Pino (Conservadora)
M.^a Angeles Albert
Sonia Pérez Carrillo
Carmen Rodríguez de Tembleque

Diseño y Maqueta: Antonio G. del Valle

Distribución: MUSEO DE AMERICA
Avda. Reyes Católicos, 6
28040 Madrid (España)

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección de Museos Estatales

En el mes de julio del pasado año de 1988 se celebró en la ciudad de Amsterdam el 46 Congreso Internacional de Americanistas, distribuido en múltiples simposios. Uno de ellos, el denominado "América en el Arte Europeo", contó con la participación de diferentes investigadores europeos que dedicaron la mayoría de sus ponencias a analizar la introducción de las imágenes americanas en el arte de sus respectivos países, como muestra de la importancia que este tema está adquiriendo últimamente.

Una vez comprobada la imposibilidad de que el propio congreso se hiciese cargo de la publicación de todas las colaboraciones "Cuadernos de Arte Colonial" se ofreció para dedicar su próximo número a estos trabajos. Aceptada la propuesta por todos los participantes, hoy aparece este volumen con carácter casi monográfico en torno a un tema que se escapa del contenido del arte colonial pero que tiene una gran relación con él, ya que la interpretación europea del mundo americano muchas veces realiza el "tornaviaje", influyendo a su vez sobre las obras de los artistas americanos.

Iniciamos así nuestra publicación con un trabajo del profesor italiano de la Universidad de Bogotá Giorgio Antei, dedicado a la alegoría de América en el cinquecento florentino, seguido de la visión de América en el Arte Español del siglo XVIII, de M.C. García Sáiz. El profesor Mario Carelli, del Centre National de la Recherche Scientifique, contribuye con un estudio sobre la obra americana de Jean-Baptiste Debret. La profesora de la Universidad de Varsovia Janina Klawe lo hace con la aportación sobre Brasil de los dibujantes y pintores polacos de los últimos siglos. Por su parte la profesora Margarita Estella, del Departamento de Arte, del Centro de Estudios Históricos de Madrid dedica su intervención a resaltar la importancia del comercio de imágenes entre España, América y Filipinas para el establecimiento de nuestras influencias.

Todas las ponencias se publican en la lengua en que fueron escritas.

A estos trabajos se han añadido otros que, aunque no se presentaron en el mencionado Congreso, tratan el tema con nuevas aportaciones. Tal es el caso del artículo del investigador del museo de Praga Pavel Stepanek "Iconografía de América Hispánica en el Arte Checo y en colecciones de Bohemia" y del titulado "Colón y el Descubrimiento de América en la pintura española e italiana del siglo XIX" que sus autoras, A. Espinós, M^a C. García Sáiz y R. López Torrijos, presentaron al Vº Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Barcelona.

El número se completa con los habituales espacios dedicados a Notas Artísticas, Reseñas Bibliográficas y Exposiciones.

M^a Concepción García Sáiz
Conservadora Jefe Sección Colonial

ICONOLOGIA AMERICANA LA ALEGORIA DE AMERICA EN EL CINQUECENTO FLORENTINO

GIORGIO ANTEI

El estudio de las repercusiones intelectuales del descubrimiento de América en la Europa del siglo XVI ocupa hoy una sección relevante de la bibliografía americanista. En las últimas décadas, período durante el cual disciplinas como la historia de las ideas y la sociología del conocimiento han venido dotándose de aparatos heurísticos siempre más adecuados, las contribuciones en esta dirección se han multiplicado, en ciertos casos con resultados fundamentales. Baste recordar aquí los nombres de Gerbi, Romeo, Hanke, Keen, Bataillon, Ricard, Lafaye, Zavala, Buarque de Holanda, hasta aquel, por cierto controvertido, de Todorov (1).

Si bien con enfoques y premisas distintas, tales autores se han concentrado invariablemente sobre cuestiones inherentes a la mentalidad, al pensamiento, es decir a las reverberaciones psicológicas e intelectuales causadas en el Viejo Mundo por el inopinado asomarse del Nuevo (2). Algunos de ellos, en verdad, se han movido en esferas aparentemente diversas, como la de la imagen (cfr. **The Aztec Image in Western Thought** de B. Keen) o la de la visión (p. e., **Visao do Paraiso** de Sergio Buarque de Holanda), pero en el fondo cualificadas por las mismas propiedades "mentalistas"; a la imagen, en efecto, se la ha interpretado como representación filosófico-literaria y a la visión como concepción o sentimiento.

Tanta insistencia en los aspectos ideológicos procede desde un principio de la categoría de análisis comúnmente colocada en el centro de las discusiones relativas al encuentro/choque de dos realidades entre sí ajenas, a saber: la alteridad, entendida principalmente como umbral cognoscitivo y psicológico (útil por ende a encuadrar al mismo tiempo los prejuicios medievales y los impulsos protocientíficos que caracterizaron la postura del Orbis Christianus ante lo desconocido). Aunque haya desembocado en planteamientos y conclusiones de gran interés, este punto de vista ha permitido asimismo no pocas esquematizaciones, las cuales, por demás, han conllevado a veces el enjuiciamiento general no sólo de la Conquista sino del Occidente Cristiano en conjunto (unas posiciones que, en su versión moderada, se asoman —como es bien sabido— por debajo de las polémicas que acompañan los preparativos del Quinto Centenario) (3).

Por otra parte —y esto es lo que nos incumbe ahora— el privilegio ideológico ha desplazado la atención de los estudiosos de las cuestiones relativas a la efectiva visión de la realidad descubierta, es decir, atinentes a los reflejos visuales e iconográficos suscitados en Europa por la aparición del Nuevo Mundo. De hecho, por cuanto las investigaciones sobre la "imagen de América" no falten, con todo en su ámbito lo imaginario tiende a resolverse una vez más en términos literarios o psicológicos, lo cual hace que permanezcan sustancialmente desinteresadas frente a los asuntos propiamente figurativos. En otras palabras, aunque se preocupen por detectar —en el contexto de la cultura europea del Cinquecento— la presencia de figuras relacionadas

con el significado simbólico (o referencial) del descubrimiento, semejantes "approaches", en lugar de situarse en una perspectiva iconográfica, se orientan en sentido fundamentalmente literario. Por esto, puede decirse que las ya clásicas contribuciones de Gilbert Chinard constituyan una excepción (4).

No obstante, la oportunidad de investigaciones encauzadas iconográficamente ha sido variamente subrayada. Rosario Romeo, por ejemplo, sabedora de la importancia de la ilustración librera y de la estampa en la conformación de la imagen de las gentes "nuevamente descubiertas", ya treinta años atrás aconsejaba que estudios del tipo de los de Chinard se adelantaran también en Italia, ya que seguramente "conducirían a resultados interesantes también para el mundo italiano (5).

El efecto, en tiempos recientes la perspectiva iconográfica ha venido paulatinamente afianzándose, hasta encontrar un propio espacio disciplinario —e interdisciplinario— entre la historia del arte, la filología y la historia de la cultura (6). Por otra parte, la "civilización de la imagen" en la que estamos sumergidos no podía no exigir que el descubrimiento se presentara en términos visuales. Varias iniciativas divulgativas centradas precisamente en la imagen de América y del indio americano (como las grandes exposiciones de Cleveland y Berlin, entre otras) se han sucedido en los últimos años, dando testimonio de las preferencias visivas del gran público (7). En respuesta a la misma curiosidad figurativa han surgido además numerosos proyectos editoriales (desde unos lujosos libros ilustrados a las ediciones facsimilares, a los catálogos, etc. (8).

Finalmente, los simposios que desde hace algún tiempo vienen celebrándose acerca de la presencia de América en el arte europeo, constituyen una prueba más no sólo de la expansión sino también de la "consagración" de dicho enfoque.

Esta relación se inscribe en el mismo campo de intereses. En particular, como reza su título, vierte sobre la presencia de la imagen del Nuevo Mundo en el arte y la cultura de la Florencia del Renacimiento tardío,

II

En su compleja conformación, la imagen alegórica de la Cuarta Parte del Mundo fue patentemente influenciada por las descripciones protoetnográficas de la realidad indígena elaboradas por viajeros y cronistas. Pero, al mismo tiempo, resintió de influjos y sugerencias de otra naturaleza, ejercidos por el gusto, las creencias y los esquemas representativos del postrer Renacimiento. De esta forma, los datos de la observación empírica se entremezclaron con las irradiaciones del imaginario colectivo.

Otro ejemplo de semejante "mixtio oppositorum" atañe la cosmografía. De hecho, la dificultosa emancipación de la cartografía de las artes decorativas, recíproca a la demorada fundamentación de la geografía moderna, pone de manifiesto a su manera el tributo que el nuevo espíritu científico seguía pagando —avanzado el siglo XVI— a una *imago mundi* aún parcialmente enraizada en la mentalidad medieval (o por lo menos en una tradición humanista dogmática y antropocéntrica) (9). Una igual incertidumbre, por otra parte, transparenta de los "cartouches" que en la época sucesiva siguieron adornando los atlas, integrándolos con viejas y nuevas referencias simbólicas y mitológicas. América misma, cuya representación geográfica se volvió



1.— Giorgio Vasari, "Perseo libera a Andromeda", Florencia, Palazzo Vecchio (Studiolo di Francesco I).

cada vez más fiel, a través de las innumerables encarnaciones con que continuó historiando alegóricamente su propio perfil físico, pone al descubierto una idéntica contradicción (10).

En efecto, en lo que toca la fisonomía y atributos de la personificación del Orbe Nuevo, el rol desempeñado en su definición por la tradición mitológica y retórico-figurativa propia de la cultura y del arte renacentista fue del todo relevante, si bien por el otro lado —valga la insistencia— no se puede subestimar la injerencia de una postura inversa, caracterizada por la naciente curiosidad científica.

En la pintura y demás artes de la Florencia medicea del Cinquecento, el concurso de posiciones inveteradas (posiblemente relacionadas con reminiscencias góticas) e impulsos innovadores (característicos de la búsqueda expresiva renacentista y post-renacentista), desembocó en una síntesis problemática que a su vez dió lugar a una significativa manera florentina. Según creemos, el proceso de alegoresis americana se desarrolló en buena parte en sus márgenes, condicionado pues por las mismas premisas estéticas, los mismos paradigmas estilísticos y la misma tipología iconológica que caracterizaron al manierismo. Resultado de una concepción pictórica especialmente sensible a la elaboración simbólica y retórica, nuestra imagen se conformó sin embargo en la periferia de la pintura, fruto de ocasiones figurativas tan espectaculares como efímeras. Nos referimos, claro está, a los aparatos festivos con que los Medici, a lo largo del siglo, quisieron ensalzar orgullosamente el propio linaje y celebrar al tiempo el "primato" artístico y económico de su ciudad (así compensando —si fuere posible— la afrentosa pérdida de las libertades cívicas causadas a los florentinos por las ambiciones políticas de su familia).

En efecto, los datos hasta ahora recogidos —en el ámbito de una amplia investigación en curso—, permiten suponer que la personificación figurada de la cuarta parte del mundo hiciera su primera aparición documentada en 1539 (12), como una pieza de la "escenografía" con la cual Nicolás Tribolo, escultor florentino, se propuso transformar la Porta al Prato en un arco de triunfo digno del cortejo de Cosimo de' Medici y Eleonora de Toledo en el día de sus bodas (celebradas, como se recordará, el 29 de junio de ese mismo año, en la iglesia de S. Lorenzo) (13).

Pier Francesco Giambullari, en una carta publicada juntamente al **Commodo** —una comedia de Antonio Landi que se representó en la misma oportunidad—, describió detalladamente ese **apparato**, deteniéndose en particular en el "antiporto di composizione tutta dorica" y en el "frontespizio costruito a maniera di arco trionfale", ambos superpuestos a la sazón a la preexistente mole de la Porta al Prato (14). He aquí la transcripción de una parte de la descripción:

Nella porta della Città che al Arco sopradetto col già dichiarato ornamento si congiungeva era sopra la continuata Cornice un altro gran frontispizio, figuratovi dentro lo Imperatore sedente sopra uno scoglio, coronato di lauro et con lo sceptro nella man destra, sotto la quale et ai piedi di sua Maestá, giaceva il gran fiume Betis appoggiato sopra un vaso di due bocche, spargente gran copia d'acqua, et sotto la sinistra di Augusto, il grandissimo Danubio, che per entrare con VII bocche nel Mar Maggiore, figurato era quivi con un vaso che per tante aperture pareva che spargesse le sue acque.

La figura de Carlos V ocupaba pues la posición de honor. Cosimo de' Medici, ante el frustrado intento de casarse con Margarita de Austria —hija del emperador y viuda reciente de Alessandro de' Medici— había igualmente logrado enlazarse con un

miembro destacado del entorno imperial, la hija de don Pedro de Toledo, el virrey de Nápoles. Ideadas y trabadas políticamente, las bodas no pretendían por tanto disimular su significado ulterior. Por lo mismo, la centralidad de la efigie del César, más allá del descubierto propósito laudatorio, revelaba un complejo juego de poder. En otra perspectiva, el **apparato** se acogía a la iconografía encomiástica tardo renacentista —diseminada de referencias mitológicas y de alusiones clásicas—, de acuerdo con el gusto de sus realizadores, entre los cuales habían figurado Aristotile da Sangallo, Battista Franco, Ridolfo Ghirlandaio, Michele di Didolfo, Agnolo Bronzino, Domenico Conti, Francesco Bachiacca, etc. (15). Además de compartir las mismas tendencias estéticas y una igual cultura de las imágenes, algunos de ellos se habían desempeñado previamente en el campo de los aparatos festivos (Battista Franco, por ejemplo, bajo la dirección "iconológica" de Antonio da Sangallo había colaborado a la decoración del arco con el que Roma, en 1536, celebrara el triunfo tunecino de Carlos V) (16), una circunstancia que si por un lado pudo servir a popularizar la comunicación simbólica, por el otro debió favorecer de parte de los artistas la adopción de una morfología común, es decir, canónica.

Por cuanto convencional, el frontispicio de Porta al Prato incluía por lo pronto alguna innovación. Sigue anotando Giambullari:

Alla destra dello Imperatore continuava un cerchio di piu figure, la prima delle quali era la Spagna in habito d'una Donna, con gli abbigliamenti et adornamenti, ch'ella si dimostra nelle medaglie. Seguitava pur dalla destra un'altra Donna ma ignuda, cinta d'una semplice cordella, dalla quale giu dinanzi pendeva un filo per coprirle cio' che sempre sta bene ascoso, et tenevasi costei con la destra posata in sul capo, il nodo della acconciatura, la quale dalle tempie rigirandosi, riduceva i capegli al sommo alla usanza di quel paese, et aveva nella altra mano una Pigna: mostrando per questo habito cosi' facto ch'ella era la prima Occidental Terra ferma sottoposta allo Imperio.

Mientras no caben dudas que el grupo central, es decir, el César y los dos ríos, se debiera al pincel y tal vez a la "invención" de Battista Franco (17), la atribución de las demás figuras, aunque presumiblemente realizadas por el mismo Franco, no puede avanzarse concluyentemente. Como sea, la novedad consistía en la encarnación metonímica del "Plus Ultra" carolino, pues en relación con el período anterior no se han encontrado huellas de representaciones del mismo tipo. Parece en efecto que los triunfos de 1536 —así el de Roma como el de Florencia— se concentrarán alrededor de las referencias africanas, fruto en suma de un campo de imágenes netamente mediterráneo, probablemente ajeno a las evocaciones transatlánticas conexas a la divisa imperial (18).

Ahora, en esta pristina —si no primera— aparición, la personificación de la "Occidental Terra ferma" dispone ya del atributo que la caracterizará casi invariablemente a lo largo de su desarrollo sucesivo: la desnudez (esa "nuditas naturalis" que cuando no quiso aludir al estado de inocencia del indio, emblematicizó, a la inversa, su condición salvaje y bestial). También el elemento exótico entrará a hacer parte de la iconografía americana, ahora bajo la especie de un loro, ahora en forma de hamaca, otrora como armadillo. Tampoco la cabellera enroscada y anudada se salvará de posteriores aprovechamientos (hasta tanto Marten de Vos, finalizando el

siglo, la "reducirá" a su "estilo" definitivo). De cualquier modo, independientemente de su evocación morfológica, la imagen descrita por Giambullari se nos hace bastante realista, exenta, diríase, de manifiestas "transformaciones" alegóricas y propinqua en cambio a la letra de un Fernández de Oviedo o de otros relatores (19). Pero, sigamos al cronista florentino:

Dopo di lei pure in cerchio appariva il nuovo Perú figurato per una donna involta come in un telo senza maniche, legato sopra le spalle, aperto et sopraposto dal lato manco et fermato sopra le carni con cintura larga due dita, et uno quasi che saugatoio (sic) in sul collo, con i suoi capegli sciolti: haveva costei seco legata per gli orecchi una pecora del collo lungo, che sopra gli altri animali, belle si producono in quella regione.

Aún más que la figura anterior, la imagen del Perú se caracteriza por una indudable fidelidad etnográfica, relativamente —se entiende— a los datos y a las descripciones disponibles por ese entonces. Si bien Florencia no constituyera, respecto a la literatura de viajes, un centro editorial importante, sobre el tema debían circular por la ciudad no pocos libros y folletos publicados en italiano en Venecia, Milán o Bolonia. Pintores e iconólogos, en consecuencia, podían abreviar en fuentes de información variadas y sugestivas, calcando sobre ellas los contornos de las propias "invenciones": maravilloso hasta el límite de lo inverosímil, bien podía lo exótico sustituirse a lo fabuloso (por lo menos hasta el momento en que éste, hecho actual por aquél, no volviera a constituir el humus de la imaginación artística).

Más no sólo en sus rasgos y atributos reside el naturalismo de ambas figuras, siendo que un factor de mayor adecuación a lo real está dado, en nuestra perspectiva, por su misma separación en dos entidades geográficas independientes. El hecho que la noción de la continentalidad americana se afianzara sólo después de la mitad del siglo, implicaba "pour cause" que una visión fidedigna diera cuenta de las divisiones regionales. Una representación unificada, en cambio, no podría sino haber surgido de un previo proceso de abstracción y simbolización, por medio del cual el concepto totalizador de "Nuevo Mundo" se superpusiera a la evidencia cosmográfica. En este segundo caso, la correspondiente personificación habría cabido en el dominio de las "figuras de expresión por ficción", planteándose como alegoría propiamente dicha. A la inversa, el tratamiento en examen remite aun tropo "por conexión", es decir, a una **sinecdoque iconográfica**, y ésto porque nuestras imágenes, fundamentalmente realistas, no son más que visualizaciones de "partes pro toto".

Entre las figuras que integraban el frontispicio, inmediatamente a la derecha del emperador podía verse a España "in habito d'una Donna, con gli abbigliamenti et adornamenti, ch'ella si dimostra nelle medaglie". A mano izquierda aparecían en cambio "la bella Italia, secondo gli antichi contrassegnata" y una "donna con hasta e scudo, figurata per la Germania, come nelle antiche medaglie si dimostra". Al lado del Perú quedaba luego el Océano Occidental, encarnado por Neptuno "supra un carro a uso di barca tirato da duoi cavalli, col tridente nella mano". Finalmente, después de una Sicilia retratada según los rasgos que se ven "nelle medaglie del famoso Marcello", en último lugar aparecía Africa, "inghirlandata di serpi con uno scorpione in mano, et un vaso di fuoco ai piedi, tutto dimostrante la natura del Paese". Respecto a las personificaciones americanas, las que acabamos de enumerar plantean



2.— Jacopo Zucchi; "El descubrimiento de América" (conocido también como "La pesca del coral"), Roma, Galleria Borghese.

un problema retórico distinto, ya que —evidentemente— ningún realismo regula su configuración; ésto, por otra parte, no impide que resulten igualmente plausibles, pues mientras en el caso anterior la verosimilitud dependía de la proximidad de la imagen al referente real, ahora deriva de la cercanía entre representación actual y elaboraciones simbólicas preexistentes. La insistencia de Giambullari en las explicaciones numismáticas deja entrever, en el mismo sentido, la persistente injerencia de la iconología clásica en las "invenciones" de la época, como si los artistas —llamaranse Tribolo o Franco o Ghirlandaio— no pudieran prescindir del legado de la antigüedad; y así era, puesto que el abandono de las reminiscencias greco-romanas habría significado la renuncia al elemento más característico de su propia cultura de las imágenes.

Así, mientras el modelo de las personificaciones americanas debe buscarse en alguna crónica contemporánea, presuponiendo tal derivación conocimientos actualizados y una visión "moderna" del mundo, la matriz de las demás figuras —de declarada ascendencia clásica— remite a un saber y a una *Weltanschauung* aparentemente antitéticas.

Sin embargo, desde otro ángulo, entre las dos soluciones retóricas —y las subyacentes concepciones del mundo— no faltaría cierta complementariedad, por la cual, a falta de referencias clásicas, nuestros iconólogos habrían recurrido a los datos de la observación empírica, optando desde luego por unas connotaciones cuyo "tenor exótico" compensara su "pobre" alusividad. Este argumento, que no podemos profundizar ahora, es en verdad central para encuadrar el entero proceso de **alegoresis americana**, ya que permite discriminar las dos tendencias iconológicas que lo subtienden. En efecto, mientras en el ámbito de la pintura florentina del segundo Cinquecento lo exótico será finalmente reabsorbido por lo mitológico (recuperando así la antigüedad clásica el control sobre la representación del universo físico) (21), en el seno del manierismo flamenco —una corriente en principio caracterizada por notorios empujes naturalistas— prevalecerá una solución inversa, basada en la conversión de lo fabuloso en exótico (22). Los enfoques retóricos variarán en consecuencia, haciendo que en Florencia la sinecdoque inicial mute en **mitologismo**, y que en el Norte vaya afianzándose un **tratamiento metonímico** no exento de infiltraciones alegóricas.

En fin, en su primera aparición florentina, la personificación del mundo transatlántico no dispone todavía de un definido rango retórico. Por cuanto se asome en un contexto alegórico, al no compartir ni la naturaleza tropológica ni la ascendencia iconográfica de éste, parece encajar más bien entre las figuras "de conexión", a manera de sinecdoque. Su verosimilitud, por otra parte, es de tipo referencial, mutuada de la literatura de viajes o de las crónicas de la conquista, una circunstancia que vuelve ambigua la aplicación misma de la categoría de lo verosímil (siempre que éste se entienda aristotélicamente como calidad de lo posible), hasta el punto que sería tal vez preferible hablar de "veracidad". Semejante vacilación, según vimos, se debe a un cambio de criterios representativos, por el cual la **conformidad** al campo de imágenes tradicional es substituida por la **disformidad** objetiva de lo retratado: en ésto, de hecho, consiste la mutación de lo **maravilloso** en **exótico**. Sin embargo, la introducción del exotismo, en lugar de corresponder a una meditada opción representativa, parece constituir un recurso ocasional, incapaz de reemplazar el criterio de la **transfiguración o lo clásico**. Exótica lo que se quiera, la imagen de

los indígenas americanos no dispone en sí de profundidad, es decir, de **alusividad**. Por esto, en lo sucesivo será marginada del campo pictórico (23).

III

Para su hijo y heredero Francesco, Cosimo de' Medici trabó un matrimonio de un significado político no inferior al del propio casamiento. Las miras del granduque, que desde hacía tiempo apuntaban a instituir un parentesco con la misma familia imperial, lograron de hecho concretarse cuando el emperador Maximiliano II accedió a que su hermana la archiduquesa Juana de Austria se volviera una de' Medici. Celebradas en 1565, las bodas fueron concebidas como un acontecimiento mundano y espectacular de inimaginable esplendor. La elaboración del **apparato**, que abarcaba una imponente escenografía urbana, estuvo a cargo de Vincenzo Borghini, estimado filólogo, "Priore degli Innocenti" y animador de la Accademia del Disegno. Este, quien el año anterior había alistado el programa iconológico para el funeral de Miguel Angel en la iglesia de S. Lorenzo, se valió en primer lugar de la colaboración de Vasari (tan amigo suyo que Benvenuto Cellini pudo anotar acidamente: "Giorgio Aretin e quel frate Priore sono uno stesso sebben paion due"), al cual fue confiada la tarea de elaborar los bocetos y supervisar su final ejecución. Bajo el control del aretino se desempeñó un gran número de artistas —algunos de su propia "escuela"—, entre los cuales cabe señalar a Bronzino, Allori, Michele di Ridolfo, Giovanni Stradano y Jacopo Zucchi. El aparato preveía doce conjuntos ornamentales, integrados generalmente por' elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos. Tratándose de un decorado festivo, fue realizado, como de costumbre, con materiales perecederos, lo cual causó su pérdida irremediable. Del programa quedan sin embargo varias descripciones —la primera de las cuales se debe al propio Borghini—, como las de Domenico Mellini y de Giovanni Battista Cini (luego incorporada por Vasari a la segunda edición de sus **Vite**) (24).

El cinco de abril de 1565, con un anticipo de varios meses sobre la fecha de las bodas, Borghini hizo pues llegar al duque Cosimo el esquema inicial del **apparato**, dotándolo de las principales "invenciones" (lám. 3). La propuesta para el conjunto decorativo del Ponte a S. Trinitá, quinto de los doce planteados, se basaba casi exclusivamente en alegorías y mitologismos marinos:

...dinanzi alla rottura del proprio ponte farei una base... e sopra, con accompagnature di Ninfe e Dei marini, metterei due mari, cioè l'Oceano ed il nostro Mediterraneo, ovvero il Tirreno...(25)

Aconsejaba seguidamente Borghini que en el mismo punto se colocara también una "fontana che gettasse vino", y que se superpusiera a la fachada del palacio de los Spini "pur di pittura, un Antro, nel quale fosse figurato Proteo, dio marino". En cuanto el conjunto resultara pobre, seguía el Priore, podríase agregar "un tal concetto, che nel mar Tirreno s'accompagnasse una statua o pittura d'una donna armata, quasi come si suole dipingere Minerva... e questa significasse la religione di S. Stefano". Paralelamente, del lado del Océano, deberíase aludir al dominio imperial sobre tales mares:

che non piú sono, o vogliono essere nella tutela, né si fidano della difesa di Nettuno, o di altri Dei marini, ma... di quella nuova religione e milizia sta sicuro, e questo per l'imperio, che ha la casa d'Austria dell'Oceano occidentale, e gran parte del settentrionale (26).

La "invención" inicial preveía que tal concepto se expresara a través de una breve leyenda a manera de divisa y la efigie del "Genio o la Fortuna della casa d'Austria, con l'aquile, arme e imprese imperiali". Pero, en las semanas siguientes, así este particular como varios otros sufrieron notables modificaciones. Encargado de los dibujos preparatorios, Vasari (a quien Borghini en fecha 10 de junio escribiere: "Ricordatevi che Sua Eccellenza illustrissima... lasciò a me la cura della invenzione, a voi dei disegni e dei modi") tuvo que entregar el boceto del conjunto V —relativo precisamente a Palazzo Spini— en julio, si es cierto que el Priore le contestó antes del quince de agosto. En su respuesta, el iconólogo alude a unas "historias" que el pintor, presumiblemente, colocará por encima del Tirreno y del Oceano, a cambio de las figuras previstas en el proyecto. Escribe pues Borghini:

Le due historie le vorrei vaghe e varie, e ricordatevi di quella che voi faceste in palazzo della nascita di Venere... e che le prime figure, come da man destra la nuova Spagna e il Perú e da siniestra l'Elba e Livorno, stessero innanzi, e poi nel lontano si vedessero quelle Ninfe e Nereidi e altri Dei e mostri marini venir notando, e guizzando per l'acqua carichi di cose marittime per presentare (27).

Reinterpretando a su manera la "invención" inicial, Vassari, tal como parece, propone pues substituir los rígidos emblemas antes mencionados con unas narraciones figuradas diseminadas de alegorías y llamados mitológicos. Lejos de oponerse, Borghini llega a sugerir que las referencias clásicas abarquen el sentido mismo de "le due Istorie", así que la aparición de las tierras americanas pueda ser simbolizada a través del nacimiento de Venus. Semejante planteamiento, implícito en el texto citado, se hace evidente en otra carta, enviada a los pocos días a Michele di Ridolfo. Este, a quien vimos colaborar en el frontispicio de Porta al Prato en 1539, había sido escogido para que, con sus ayudantes "di bottega", se encargara de la ejecución del aparato del Ponte a S. Trinitá. Por eso, debió recibir el boceto de Vasari y las correspondientes anotaciones del "inventor", y elaborar sobre tal material un propio dibujo, para luego remitirlo al mismo Borghini para la aprobación. La carta que sigue es precisamente eso, el beneplácito del Priore, quien, sin embargo, aprovecha la ocasión para difundirse en ulteriores sugerencias:

Sotto l'Elba e sotto la Nuova Terra metterei cose marittime di quella sorta che n'è un disegno di Pierino del Vaga, e come quello che fece Messer Giorgio... facendo di quei mostri marini, e uccelli d'acqua ed animali che sono propri di qui e di quelli paesi (28).

Parecía pues que la "Istoria" oceánica elaborada por Michele di Ridolfo planteara la unificación de las dos figuras americanas previstas por Vasari, e introdujera, a cambio de las representaciones geográficas ("la nuova Spagna e il Perú"), un concepto nuevo y abstracto, a saber: el Nuevo Mundo, la "Nuova Terra". Eludida a lo largo de un cuarto de siglo, es decir, desde 1539, la continentalidad americana hace finalmente su entrada en la pintura, bajo la especie de una tierra remota y disforme,



3.— Vincenzo Borghini, Boceto autógrafa para el aparato de 1565 (decoración del puente Santa Trinitá).

femenina en su género y rasgos, surgida del Océano occidental como Venus del Egeo. Ante la figura del di Ridolfo, que en un comienzo aconseja rodear de elementos que

realcen su exotismo, Borghini adopta luego un distinto parecer:

Ma se voi poteste, io sarei d'un'opinione che si potesse fare una cosa piú arguta e piú a propóito... Sotto la Nuova Terra farei la storia o favola d'Andromeda liberata dall'orca marina per la virtù di Perseo, figliolo di Giove, che sarebbe il dimostrare sotto il velo di questa favola quel mondo novo liberato dalla morte eterna mediante l'aiuto della predicazione della vera Fede (29).

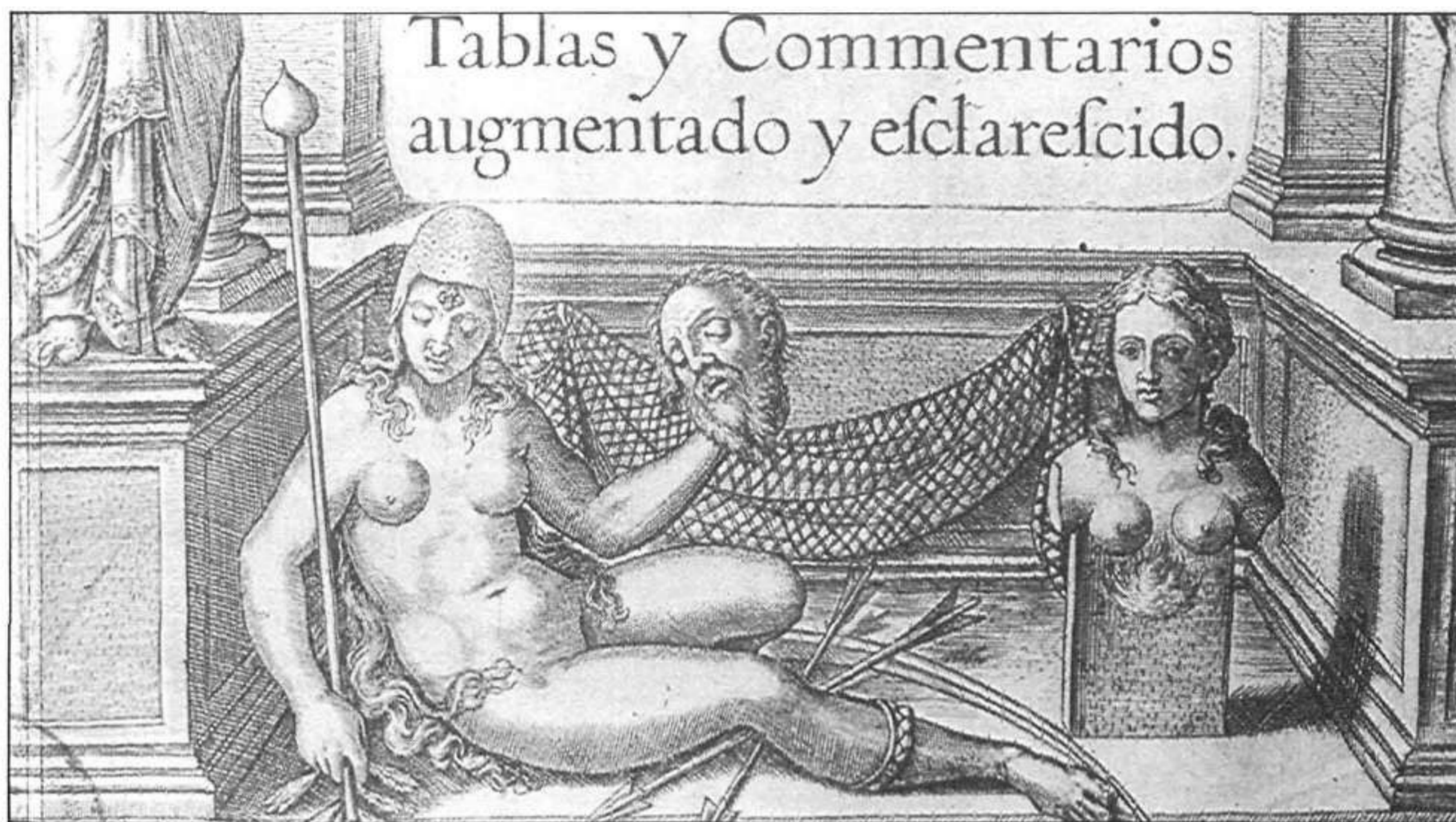
El proceso de **alegoresis americana** alcanza en este punto uno de sus niveles más significativos, ya que, por lo menos en el ámbito iconográfico florentino, la imagen del Orbe Nuevo adquiere aquí un definido estatuto tropológico, el de **alegoría**, abandonando por consiguiente el inicial carácter de sinécdoque. Una alegoría, por otra parte, que si bien se proyecta declaradamente sobre el horizonte moral, en la práctica se resuelve en el terreno de la erudición clásica, tendiendo en suma a revestir la forma del **mitologismo**.

Así como la ambición de Cosimo había favorecido, en 1539, una representación que diera cuenta de la gloria militar y política de Carlos V —a través de la exhibición metonímica y alegórica de sus dominios—, los intereses de Francesco, y la conveniencia diplomática, aconsejan ahora un tratamiento más indirecto y alusivo, a través del cual el nexo entre los Austria y las tierras americanas resulte cualificado mítica y moralmente. Entre las circunstancias que provocaron la evolución iconográfica en examen, no son pues en absoluto secundarias las mudadas condiciones políticas, reflejadas en primer lugar por la naturaleza gratulatoria —y no triunfal— del contexto figurativo. Pero, más que la razón de estado, actúan en la "invención" de Borghini la cultura humanista, el placer de la erudición y el gusto manierista. Sometida a tales impulsos, la imagen de América es entonces reabsorbida por una dimensión fabulosa, típica del manierismo florentino, en cuyo ámbito su primitiva sustancia exótica es reemplazada por un nuevo significado alegórico-moral. Como sea, Michele di Ridolfo tuvo que obtemperar a las indicaciones del Priore, siendo que "la favola di Andromeda, cavata si puó dir di bocca a quell'horrendo monstro marino, per opera e virtù di Perseo" fue efectivamente incluida en el ornamento (lám. 1). Ultimada bajo la atenta supervisión de Vasari y del incansable Borghini, la personificación del "mondo novo" nos ha llegado a través de la descripción de Domenico Mellini:

...era in un quadro alto undici bracc e largo sette, dipinta la nuova Terra del Perú; per la quale era figurata una Ninfa a sedere, quasi che ignuda, con certi putti intorno e di quegli animali, e uccegli, che quel nuovo paese produce, diversi da' nostri: e mostrando nel sembiante grande humiltá, e divozione, guardava il Cielo: dove della sua destra si scorgeva Cristo Signore, e salvator nostro in croce; e a rintroglia il Sole... (30).

Giovanni Battista Cini, retomado por Vasari, describió la misma imagen con estas palabras:

Ma ritornando allo spazio della facciata... si vedeva di chiaro oscuro dipinta in esso una ninfa tutta inculta e poco meno che ignuda in mezzo a molti nuovi animali; ed era questa presa per la nuova terra del Peru',



4.— Jan Mostaert, "West Indies Landscape", Haarlem, Frans Hals Museum.

con l'altre nuove Indie occidentali, sotto gli auspizii della fortunatissima casa d'Austria in buona parte ritrovate e rette, che volgendosi verso un Jesú Cristo nostro Signore che tutto luminoso in una croce nell'aria dipinto era (alludendo alle quattro chiarissime stelle, che di croce sembianza fanno, novellamente appresso a quelle genti ritrovate...)
(31).

Si alguna duda quedara acerca del carácter netamente manierista de esta composición, bastaría a disiparla la típica mezcla de pagano y cristiano y la precaución, exigida por la temperie contrarreformista, de legitimar la desnudez (obviamente "naturalis") por medio del motivo edificante. El tenor religioso de la alegoría, de cualquier modo, no parecería constituir su sentido más profundo. La "favola" de Andromeda, en cuanto mito heroico, representa en realidad la clave de la escena, y es por esto que la alegoría tiende a resolverse en mitologismo.

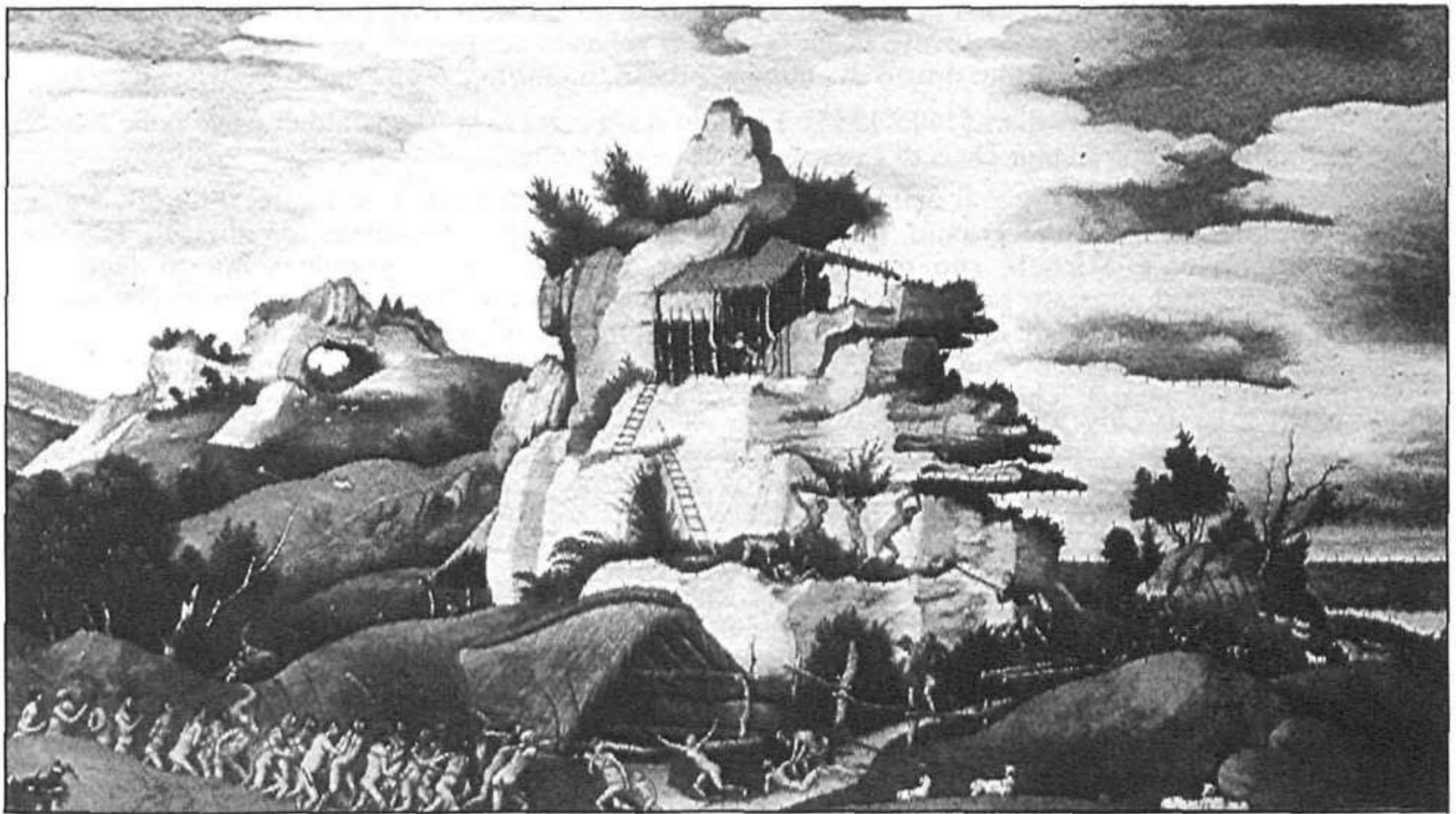
En fin, nuestra imagen prefigura esa **mutación de lo exótico-alegórico en mitológico** que en los años siguientes impulsarán pintores como Jacopo Zucchi —a quien hemos enumerado entre los ejecutores del aparato—, elevando la transfiguración a un nivel tal que América quedará **ocultada** por debajo de estratificaciones fabulosas casi impenetrables (lám. 2).



5.— Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Amberes 1570. Frontispicio.

NOTAS:

- (1) Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo* (1955); *La natura delle Indie nove* (1975); Rosario Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento* (1954); Levis Hanke, *Aristotle and the American Indians* (1959); *All Mankind is One* (1974); Benjamin Keen, *The Aztec Image in Western Thought* (1971); Marcel Bataillon, *Erasmus et l'Espagne* (1937); *Etudes sur Bartolomé de las Casas* (1965); Robert Ricard, *La conquête spirituelle du Mexique* (1933); Jacques Lafaye, *Quetzalcoatl et Guadalupe* (1974); Silvio Zavala, *La filosofía política en la conquista de América* (1947); Sergio Buarque de Holanda, *Visao do Paraiso* (1959); Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique* (1982). Deberían agregarse, por lo menos: Edmundo O' Gorman, *La invención de América* (1958) y John H. Elliot, *The Old World and the New* (1970).
- (2) Englobando en tales categorías, por mera comodidad, los aspectos filosóficos, jurídicos, teológicos, literarios, etc., es decir, el conjunto de los fenómenos estudiados por la historia de las ideas.
- (3) Todorov, en *op. cit.*, ofrece un excelente ejemplo de las posibilidades exegéticas (y de los excesos, por cierto sugestivos) relativos a la focalización del proceso de descubrimiento-conquista sobre "la question de l'autre".
- (4) Gilbewart Chinard, *L'Exotisme américain dans la littérature française au XVI siècle* (1911); *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII et au XVIII siècle* (1913). Deben recordarse también las contribuciones específicas de James H. Hyde, *The Four Parts of the World* (1926-1927); *L'iconographie des Quatre Parties du Monde dans les tapisseries* (1924). Véase además Clare Le Corbeiller, *Miss America and Her Sisters* (1961) y Hedy Backlin, *The Four Continents* (1961).
- (5) Rosario Romeo, en *op. cit.*
- (6) En *First Images of America* (1978), la sección final del primer tomo está dedicada a los aspectos iconográficos (cfr. Suzanne Boorsch, "America in Festival Presentations"; William C.



6.— "America", detalle del frontispicio del *Theatrum*.

Sturtevant, "First Visual Images of Native America"; etc.). En conjunto, esta obra es un buen ejemplo de acercamiento interdisciplinario.

- (7) Cfr. los catálogos de la exposición del Cleveland Museum of Art (1976) y Grand Palais, Paris 1976 (**L'Amérique vue par l'Europe**, a cargo de Hugh Honour). También **Mythen den Amerika**, Berlin 1982; **Mémoire d'une Amérique**, La Rochelle 1980; **Entre Colón y Bolívar**, 1987 (a cargo de Wulf Piper).
- (8) Recordemos por ejemplo: Stefan Lorant, **The New World** (1946); Michael Alexander, **Discovering the New World** (1976); **Le Monde de Jacques Cartier** (1984); Jean-Paul Duviols, **L'Amérique espagnole vue et rêvée** (1986).
- (9) El mismo Ortelius, autor del primer atlas mundial (el célebre **Theatrum Orbis Terrarum**, (1570), antes que cartógrafo había sido "karten afsetter", iluminador de mapas. Aquí, sin embargo, se quiere aludir a esa "geografía fantaseada" que, a lo largo del Renacimiento, coexistió al lado de la científica.
- (10) Una mirada a los frontispicios de los atlas del siglo XVI y XVII, desde Ortelius y Mercator hasta Hondius y Blaeu, permite apreciar la persistencia de los elementos alegóricos, míticos y decorativos en el ámbito de la cartografía "moderna". Por otra parte, la importancia de las viñetas en la configuración del perfil de la Cuarta Parte del Mundo puede constatarse en relación con los mapas de los Reinel ("Atlas Miller"), Diogo Homen, Guillaume Le Testu, etc.
- (11) Acerca de los lineamientos del Manierismo y de sus diversas vertientes, cdr. por ejemplo: Erwin Panofsky, **Idea** (1924); Frederick Antal, **Classicism and Romanticism** (1966); **Raphael between classicism and mannerism** (1977); John Shearman, **Mannerism** (1967); Arnold Hauser, **Der Manierismus** (1964); Esther Nyholm, **Arte e teoria del Manierismo** (1977).
- (12) Una aparición anterior parece haberse dado en 1526, en Sevilla, en ocasión de las bodas de Carlos V con Isabel de Portugal. A manera de atractivo exótico, unos indios del Nuevo Mundo habían participado en las fiestas de la Asunción de Toledo en 1525 (cfr. C.A. Marsden, "Entrées et fêtes espagnoles au XVI siècle", en **Les fêtes de la Renaissance**, II, 1956-1960).
- (13) Giorgio Vasari, **Vite d' piú eccellenti pittori, scultori e architettori**, Florencia 1568. "L'anno che si fece parentado fra il sig. duca Cosimo ed il sig. Don Pietro di Toledo marchese di Villafranca, allora viceré di Napoli, pigliando il sig. duca per moglie la signora Leonora sua figliola, nel farsi in Fiorenza l'apparato delle nozze, fu data cura al Tribolo di fare alla porta al Prato, per la quale doveva la sposa entrare venendo dal Poggio, un arco trionfale, il quale egli fece bellissimo e molto ornato di colonne, pilastri, architravi, cornicioni e frontespizii".
- (14) Pier Francesco Giambullari (1495-1555). El título de la carta reza "Apparato et Feste nelle Nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze...", Florencia 1539.
- (15) Vasari, **op. cit.**, "E perché il detto arco andava tutto pieno di storie e di figure, oltre alle statue che furono di mano del Tribolo, fecero tutte le dette pituure Battista Franco Viniziano, Ridolfo Ghirlandaio, e Michele suo discepolo... Oltre ciò nel cortile grande scoperto fece un sontuosissimo apparato pieno di storie... condotte dai piú eccellenti giovani pittori che allora fossero in Fiorenza di ordine del Tribolo, Bronzino, Pier Francesco di Sandro, Francesco Bachiacca, Domenico Conti...". Aristotile da Sangallo se encargó de una "meravigliosa prospettiva" teatral "che rappresentó Pisa".
- (16) Vasari, **op. cit.**, Venuto l'anno 1536, mettendosi a ordine un grandissimo e sontuoso apparato da Antonio da s.Gallo per la venuta di Carlo V imperatore,... a Battista furono date a fare quattro storie grandi a fresco di chiaroscuro nella facciata della porta Capena".
- (17) Vasari, **op. cit.**, "Il un'altra storia grande fatta de Battista /para el aparato de 1539/ con molta diligenza era nel mezzo Carlo V imperatore, che coronato di lauro sedeva sopra uno scoglio con lo scettro in mano, ed a' piedi gli giaceva il nume Betis con un vaso che versava da due bocche; ed accanto a questo era il fiume Danubio, che con sette bocche versava le sue acque nel mare".
- (18) Limitadamente a Italia, ya que los indios del Nuevo Mundo —como se dijo— habían ya aparecido en función simbólico-política en el arco de triunfo con que Sevilla celebrara, en 1526, las bodas de Carlos V. Parece sin embargo que no fuera el "Plus Ultra" el tema de la alegoría, sino "Vincit, Regnat, Imperat, es decir, un motivo mucho menos "dinámico" y geográfico.
- (19) Como se recordará, la **Natural historia de las Indias** apreció en Toledo en 1526, mientras

La Historia general de las Indias fue publicada en Sevilla en 1535. Con anterioridad a 1539 circulaban por Italia Bordone, Pizarro, Pedro Martir, Cortés, Montalboddo, etc.

- (20) Cfr. Henry Harrisse, **Bibliotheca Americana Vetustissima** (1866-1872) y las **Adiciones** de Carlos Sanz (1958-1960).
- (21) Véase el caso de Jacopo Zucchi, cuyo "Descubrimiento de América" emerge ambiguamente de un motivo mítico bien afianzado en ámbito manierista. "La pesca del coral". En este cuadro, en suma, los dos temas coexisten, aunque la superficie fabulosa sea a la postre la que los reviste y los cualifica. Algo no muy distinto puede plantearse —excepcionalmente— acerca de una pintura flamenca, "West Indies Landscape" de Jan Mostaert (lám. 4).
- (22) Baste, como ejemplo, el frontispicio del **Theatrum Orbis Terrarum** de Ortelius, donde los referentes etnográficos de "America" se sobrepone a los aspectos míticos, hasta producirse una síntesis que caracterizará la alegoría de la Cuarta Parte del Mundo a lo largo de los siglos (láms. 5 y 6).
- (23) Esto, desde luego, limitadamente al tardo manierismo italiano, incluyendo ciertas reverberaciones suyas sobre el manierismo flamenco e internacional (reconocibles por lo pronto en la obra de Marten de Vos). Johannes Stradanus (latinización de Jan van der Straet) representa un interesante caso de mediación entre mitologismo y exotismo dentro del propio entorno vasariano.
- (24) Descripciones de este aparato se encuentran en Vasari (**op. cit.**, "Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Don Francesco de' Medici...") y Domenico Mellini, **Descrizione Dell'Entrata Della sereniss. Reina Giovanna d'Austria**, Florencia 1566. El epistolario de Vincenzo Borghini contiene riquisimas informaciones acerca de la "invención y elaboración del aparato. Véase además P. Ginori Conti, **L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria**, 1936. **spazio, La scena del principe**.
- (25) Vincenzo Borghini, **Lettere su la pittura, scultura ed architettura**: carta al Duque de Florencia en fecha 5 de abril de 1565.
- (26) **Ibidem.**
- (27) **Op. cit.**, carta a Giorgio Vasari sin fecha.
- (28) **Op. cit.**, carta a Michele di Ridolfo en fecha 13 de agosto de 1565.
- (29) **Ibidem.**
- (30) Domenico Mellini, **op. cit.**
- (31) giorgio Vasari, **op. cit.**

Recent iconographic studies are only beginning to uncover the richness of visual depictions of the American world in 16th-century European art. Scientific curiosity, which was part of the contemporary spirit, led to intent observation of exotic wonders such as cockatoos and armadillos, and above all of human nudity, variously seen as innocent or savage. But in Italian art the American imagery was in turn gradually pervaded by late Renaissance tastes, symbols and beliefs. This can be seen in the apparati or decorations put up in Florence streets for the Medici weddings, in 1539 and 1565. In the earlier case Mexico and Peru are two different figures, and ancient myths have turned exotic; but 26 years later the New World appears as one woman—a true allegory, focused on concept rather than on cosmographic fact—who, like a modern Andromeda, is rescued by the Lord Jesus from heathen ignorance: exotism has turned into mythology.

AMERICA EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII: TRADICION Y CAMBIO

M^a CONCEPCION GARCIA SAIZ

En un reciente trabajo dedicado al estudio de la imagen del indio americano en el arte español del Siglo de Oro, planteábamos las peculiaridades que, en nuestra opinión, presentaba la representación plástica del mundo americano por parte de los artistas españoles, resaltando los aspectos que más claramente la diferenciaba de los ejemplos que ofrecía el arte europeo (1). Allí poníamos un especial énfasis en subrayar el desdén de nuestros artistas más significativos por esta temática y la falta de interés de su clientela habitual —la Corona y la Iglesia— por la interpretación y divulgación de una imagen del Nuevo Mundo, como respuesta a la abundante información que se recibía en la Península.

Tras dos centurias de un olvido repetido del tema en la ornamentación de los recintos oficiales, el siglo XVIII abre unas nuevas posibilidades, un cambio de actitud, que se anuncia durante la última década del seiscientos. La llegada a España del napolitano Luca Giordano, llamado por el último de los Austrias españoles en este período, supone la incorporación en los repertorios artísticos españoles de primera importancia de una imagen muy utilizada en Europa y aceptada en España sólo en algunas manifestaciones del arte efímero o en escasas ilustraciones gráficas. Nos referimos a la representación alegórica de América como el cuarto continente que viene a completar la nueva visión del orbe elaborada tras el Descubrimiento, echando por tierra las concepciones tripartitas mantenidas hasta ese momento.

El pintor italiano, encargado de decorar al fresco importantes zonas del monasterio de El Escorial y del Casón del Buen Retiro, es el responsable de la introducción del tema en unos ámbitos construidos con anterioridad y en los que no se había considerado necesaria su presencia. Así, la matrona cubierta con un tocado de plumas, acompañada por arco y flechas, un cocodrilo como animal emblemático del continente y una cabeza atravesada por una flecha como símbolo de la antropofagia de sus habitantes, comienza su largo recorrido por fachadas y salones palaciegos españoles y alguna que otra incursión religiosa.

Aún a pesar de la poca atención que la iconografía española había prestado a este tema, es evidente que en las ocasiones en que lo había hecho había mostrado una clara preferencia por la representación de los Reinos de Indias en contraposición a la visión unificadora del continente. Esto significa un mayor interés por los elementos específicamente relacionados con las culturas de la Nueva España y del Perú —los dos grandes virreinos más representados— y por la fama que sus riquezas, en detrimento de otros aspectos, como el canibalismo, que pronto fue soslayado del mundo visual, a pesar de que se seguía utilizando como argumento descalificador de las culturas indígenas y aceptado como una de las razones que autorizaban su dominio.

A Luca Giordano le siguieron otros importantes fresquistas italianos como Corrado Giaquinto, Giovanni Battista Tiepolo o Bartolomeo Rusca. Su obra en España está directamente relacionada con los principios iconográficos europeos aludidos y se vió reforzada por la de aquellos escultores que, llegados de Francia y de Italia, también incluían estas imágenes en sus repertorios. Por su parte, los artistas españoles oscilaban entre seguir los prestigiosos modelos foráneos o continuar la

tradición peninsular prestando cada vez una mayor atención a los hechos históricos relacionados con el Descubrimiento, apoyados por los teóricos responsables de unos programas que se pretendían inequívocamente hispanos.

Palomino, el primero en describir las pinturas de Giordano, al que había visto trabajar en repetidas ocasiones, relata con minuciosidad los frescos que el pintor realizó en la iglesia escurialense. Y allí, en una de las bóvedas, exactamente la dedicada al Juicio Final aparece nuestra alegoría junto a las de Africa, Europa y Asia. Según sus palabras "Hacia los cuatro ángulos de esta bóveda se miran cuatro ángeles esparciendo a las cuatro partes del mundo aquel horrendo sonido de la trompeta del Juicio, que ha de resonar en las cavernas más ocultas de la Tierra y en los sepulcros más escondidos de las regiones del mundo. Asia y Europa están a los lados de una ventana; y a los lados de la otra están Africa y América, todas bien expresadas con divisas" (2).

Las características concretas del tema central condicionan sin duda la interpretación de la alegoría que se adapta a la idea de la resurrección universal. En esta ocasión la figura femenina poco tiene que ver con la exultante matrona empleada habitualmente, convertida casi en un espectro de sí misma, acompañada de los cuerpos muertos de sus animales y de unos símbolos dispersos.

Posteriormente, cuando "Luca fa presto" decore los techos del Casón del Buen Retiro, colocará en la antecámara, junto a las representaciones de las batallas preparatorias de la toma de Granada, una nueva versión de las cuatro partes del mundo "en demostración de los dominios que en todas ellas posee esta excelsa monarquía" (3). Ahora América se nos ofrece en toda su plenitud acompañada incluso de la alegoría de la Abundancia, reforzando con ello la idea de los numerosos beneficios que las posesiones de este continente proporcionaban a la corona española (lámina 1). Algo que ya muchas conciencias críticas venían poniendo en duda, con una actitud que se acentuaría a lo largo del siglo XVIII.



1.— Grabado de Juan Barceon, según dibujo de José Castillo, reproduciendo la pintura de Luca Giordano para la Antecámara del Casón del Buen Retiro (destruida). Calcografía Nacional.

El punto de partida de estas imágenes es indudablemente la Iconología de Ripa (5). De ella toma Luca Giordano los elementos básicos, añadiendo de su cosecha aquellos que enriquecen el conjunto, siempre dentro del mundo simbólico, ya que nada parece indicar una especial preocupación del pintor por ofrecer una mayor información de tipo etnográfico. En uno y otro caso América no es sino un elemento más del conjunto, sin protagonismo alguno. Su representación, como la de los restantes continentes, no tiene otro fin que el de constatar la universalidad de la resurrección de la carne o la extensión del poder de la monarquía española. Esta adaptación a la idea general de cada uno de los programas iconográficos no hace referencia alguna a esa necesidad de identificación con España que se persigue desde la Península.

El mismo Giordano parece que no se preocupa demasiado por el tema de la perfecta identificación de los habitantes de América en el célebre techo del Casón decorado con la alegoría del Toisón. Allí, donde Palomino ve "rendidos y prisioneros, como son los indios, etiopes y mahometanos" (6), nada hay que nos permita identificar a los primeros con un mínimo de seguridad. Probablemente, para el pintor y tratadista español resultaba claro que si la matrona que simbolizaba España sostenía en las manos los cuatro cetros alusivos a todo el orbe, allí debían estar incluidos los pueblos vecinos del Nuevo Mundo, hubiera o no una referencia iconográfica exacta.

Es evidente que con todo ello lo que se conseguía era perder esa relación directa entre la metrópoli y las diferentes partes del imperio, que establecían algunos de los ejemplos locales ofrecidos en décadas anteriores. Estos modelos hacían referencia a diferentes aspectos que hablaban de la diversidad cultural del continente y su deseo de identificación exclusiva con España, de la que en muchos casos no era sino una prolongación. Por el contrario, para la mayoría de los artistas europeos que mandan sus obras a la Península o se instalan a partir de este momento en ella, América no es una parte de España, como se pretende desde dentro, sino una referencia espacial que completa la visión del mundo, y como tal se refleja en su producción.

Transcurridas varias décadas tras la finalización de las obras del napolitano, una importante catástrofe, el incendio del antiguo Alcazar madrileño en 1734, obliga a replantear la necesidad de construcción de un nuevo palacio dedicado a residencia real permanente. En el largo proceso de su construcción y, sobre todo, de su decoración encontramos numerosos datos que nos hablan de esta permanente dualidad de conceptos a la hora de introducir el tema americano en el programa iconográfico total, destinado en principio a unificar el mensaje del conjunto. Nuevamente son artistas italianos, Filippo Juvara y Giovanni Battista Saccheti en la arquitectura y Giovanni Domenico Olivieri en la escultura, los máximos responsables de la realización artística de la obra, a pesar de que ahora es un miembro de la francesa Casa de Borbón el que reina. La abundante documentación que se ha venido publicando sobre diferentes aspectos de esta construcción (7) nos permite contar con datos muy esclarecedores para el tema que nos ocupa.

Años antes de que se diera fin a las obras de construcción del nuevo palacio se elaboraron y discutieron diferentes proyectos para su ornamentación exterior. Un edificio como éste debía reflejar la grandeza de sus ocupantes en el conjunto y en los detalles y por lo tanto cada una de las figuras y de los relieves empleados en su decoración ocupaban un lugar determinado dentro del microcosmos que se ofrecía. Algunos de estos espacios estuvieron reservados desde el principio para América puesto que todos los programas iconográficos que se ofrecieron la incluían en su

propuesta. Primero fue Olivieri, quien, siguiendo al parecer la idea ya expuesta por Sacchetti, quiso incluir las ya conocidas imágenes de las cuatro partes del mundo junto a muchas otras de virtudes, héroes y demás personajes. Con ello no hacía otra cosa sino repetir el esquema habitualmente utilizado en las obras europeas, algo con lo que no estaban de acuerdo teóricos como el jesuita francés Fevre y el español fray Martín Sarmiento, más partidarios de acentuar el carácter español del conjunto (8).

Las propuestas del religioso español, contenidas en su "Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Palacio Real de Madrid" y otros escritos suyos (9), conectaban perfectamente con la tradición hispana a que hemos hecho referencia más arriba. El también se inclinaba por la representación de América a través de sus provincias, en directa relación con las de la Península, y, sobre todo, trataba de introducir nuevas imágenes de carácter histórico. Nos encontramos así con que la alegoría del Nuevo Mundo y las de algunas de sus regiones iban a convivir con personajes como Colón, Cortés y Pizarro, así como con escenas dedicadas a narrar la llegada del Almirante ante los Reyes Católicos y las conquistas de México y Perú.

Entre las diferentes ideas elaboradas por Sarmiento destaca en especial aquella en que propone para la ornamentación de la fachada del piso principal nada menos que las figuras de doce emperadores "idólatras", con el pensamiento de que "gustará a muchos y en especial a los americanos". Moctezuma debería ir acompañado de los cinco emperadores mexicanos que le precedieron y Atahualpa de los correspondientes peruanos. Su entusiasmo americanista le hacía suponer que "Este adorno, si se escoje dará un aire de singular magnificencia a todo el exterior del palacio y si es correspondiente la representación se llevará los ojos de todos". Por lo que sabemos, el primero que no se entusiasmó demasiado con la idea fue el rey, que se declaró a favor sólo de incluir las figuras de los últimos emperadores formando parte de un programa más variado (10).

La idea de relacionar a los emperadores aztecas e incas con los españoles no es nueva ni privativa de Sarmiento, aunque no contaba con un apoyo generalizado. Probablemente el teórico español tenía noticias de alguno de los lienzos que se habían realizado en Perú siguiendo un esquema dinástico, en el que los reyes españoles eran continuadores de los americanos, legitimando con ello su gobierno (11), o le bastó con conocer el grabado que ilustró la obra de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, editada en 1748, propuesto finalmente como fuente para la realización de la escultura de Moctezuma (12).

La suerte definitiva que corrieron los temas americanos propuestos en esta ocasión no pudo ser más desafortunada. Olivieri, autor de los dos relieves dedicados a la conquista de México y Cuzco vió como sus obras fueron recogidas sin terminar; el relieve alusivo al Consejo de Indias, obra de Juan Antonio de Padua fue considerado inservible y tanto la figura de Atahualpa como la de Moctezuma, esculpidas por Domingo Martínez y Juan Pascual de Mena respectivamente, fueron retiradas junto a las restantes que adornaban la balaustrada a poco de su instalación (13). El triste destino de estas obras hizo que desapareciera del exterior de un edificio tan representativo toda alusión a América, que se refugió en el interior, logrando versiones más numerosas y afortunadas.

Antes de iniciarse la decoración interior del palacio madrileño, que tal vez también contó con un programa elaborado por Sarmiento, la alegoría de América había llegado de mano de los pintores italianos a otras dependencias reales españolas. En

algunos casos fue a través del envío de obras realizadas fuera, como la pequeña pintura de Francesco Mura que en 1738 les fue remitida a los monarcas por su hijo Carlos de Borbón (14). Esta obra, compañera de otras tres con los restantes continentes, se adapta fielmente a la imagen conocida. Lo mismo que la reproducida en 1745 por Bartolomeo Rusca en la bóveda de una de las piezas del piso inferior del palacio de La Granja de San Ildefonso (15). Allí los continentes aparecen agrupados por parejas —Europa y Asia, Africa y América— ocupando las bóvedas de dos habitaciones y algunos de los medallones fingidos que las acompañan repiten algunos de los símbolos (16). Antes de que finalizase la primera mitad del siglo también Giacomo Amigoni decoró la bóveda de la sala de Conversación del Palacio Real de Aranjuez con el tema de las Virtudes que deben adornar a la Monarquía, acompañada por cuatro grisallas con las alegorías de las cuatro partes del mundo (17). A pesar de que en los dos ejemplos procedentes de La Granja las representaciones no sirven de complemento a un tema central, como sucedía con las pinturas de Giordano referidas, los elementos empleados en la composición no suponen protagonismo alguno del mundo americano real.

Llegado a Madrid en 1753, Corrado Giaquinto, tras llevar a cabo diferentes encargos en otros edificios reales y religiosos, concentra su trabajo en la decoración de las bóvedas del Palacio Real. La primera de sus composiciones parece que fue la conocida como España rindiendo homenaje a la Religión y a la Iglesia, situada en la caja que inicialmente debía contener la segunda escalera (18). La descripción que de esta obra hace Fabre en el siglo XIX tiene gran interés. Para él la pintura alude al "Triunfo de la Religión y de la Iglesia, a las que se inclina España con sus productos, trofeos y victorias", entre las que no podía faltar América en la figura de "una matrona con arco y flechas en las manos, y corriendo errante en medio de un campo dilatado; el grupo de hombres muertos que se percibe a corta distancia, denota los sacrificios bárbaros de su antiguo y sanguinario culto, y los rayos de resplandor que la iluminan significan la luz divina del Evangelio predicado en sus vastos países" (19). Si esta interpretación fuera verídica nos encontraríamos con una visión novedosa de la alegoría, individualizada frente a figuras de los restantes continentes que se encuentran más integradas con el motivo central.

También en el espacio de ingreso al palacio, concretamente en el área denominada camón, la visión de Hércules arrancando las columnas y la representación de la Cosmografía, son una clara referencia a los descubrimientos geográficos realizados por los españoles. Es más, la elección de este pasaje de la historia de Hércules conecta directamente con la divisa del emperador Carlos, "plus ultra". La exaltación de las virtudes de la monarquía española sirven así de punto de partida para aceptar la presencia de América de una manera más singularizada, incluso cuando se prescinde de imágenes directamente relacionadas con ella.

Durante la segunda mitad del siglo las dos tendencias que venimos comentando tienen sus representaciones más interesantes en los techos del palacio. Se trata de las bóvedas pintadas casi contemporáneamente por el veneciano Giovanni Battista Tiepolo y el español Antonio González Velázquez. La versión de González Velázquez sobre el Ofrecimiento del Nuevo Mundo a los Reyes Católicos por Cristóbal Colón (lámina 2) ocupa la bóveda central del llamado cuarto de la reina, hoy comedor de gala, y está acompañada por otros frescos de Mengs y de Bayeu dedicados a la Aurora y a la Rendición de Granada, respectivamente. Parece evidente que la lectura de este conjunto se centra en el amanecer que para España suponen dos hechos



2.— Antonio González Velázquez. *Cristóbal Colón presentando un Nuevo Mundo a los Reyes Católicos*. Lienzo. Museo Quimper. Francia.

históricos considerados tan trascendentales como el fin de la Reconquista y el Descubrimiento, decisivos para la constitución de la monarquía peninsular.

El precedente iconográfico más destacado de la obra de González Velázquez es un dibujo de Francisco Rizi en el que el descubridor aparece junto al rey Fernando, con el mundo a los pies y acompañado por la alegoría del continente y la figura de Hércules (20). En cuanto a la idea de poner en relación la toma de Granada con la incorporación de América a la corona española, ya hemos comentado lo realizado por Luca Giordano en la antecámara del Casón a finales del siglo anterior. La extensión de la bóveda central de la sala le permite al pintor desarrollar una vistosa escena con los reyes en un elevado estado, recibiendo a Colón que encabeza una amplia comitiva cargada de presentes, en la que no faltan los consabidos indios con tocados e indumentaria de plumas. La presencia de América sirve así una vez más para reforzar la historia de España y la personificación de la diversidad de sus reinos se consigue a través de los medallones fingidos que decoran los ángulos. Allí Chile, México, Perú y Filipinas simbolizan el imperio de Ultramar, supuesta fuente de riqueza para la metrópoli.

Estas representaciones iban acompañadas por inscripciones que permitían una identificación exacta, que el mencionado Fabre entiende así: "Chile está representado en la primera por una mujer apoyándose sobre un barril rodeado de hojas, acaso por los vinos y aceites que produce; a su lado tiene un animal de alguna de las especies de aquella región. Méjico está pintada con la medalla que hay enfrente de las ventanas, y expresado por otra mujer con un medallón pendiente del cuello y una

especie de cuño en las manos, lo cual es alusivo a la rica casa de la moneda de su capital; a sus pies hay una arquita, al parecer de joyas, que denota igualmente su opulencia; y dos volcanes que se perciben a gran distancia son algunos de los que aquella región, como los del Popocatepetl, Colima, etc.. Perú está significado en la tercera por una joven con un bastón o lanza en la mano en señal de dominio; porque este país constituía un poderoso imperio antes que le conquistase Francisco Pizarro; tiene a sus pies muchos frutos en demostración de su fertilidad en granos, cacao, quina, etc.; a lo lejos se perciben las elevadas cimas de los montes Andes, tan curiosos por las magníficas escenas que en ellos presenta la naturaleza, como ricos por los materiales que producen. Filipinas: este estado de Asia está simbolizado por otra joven que tiene una canasta de producciones de aquel archipiélago; pues aunque su clima no sea el mejor, sin embargo abunda en muchos artículos muy importantes; a sus pies hay una especie de buey, ó mejor búfalo, acaso por los muchos animales de esta última clase que, según algunos geógrafos, se hallan en los campos de aquellas islas" (21).

Aunque algunas de las observaciones del cronista merecen matizaciones y precisiones (22) no cabe duda que sus dificultades en la interpretación están causadas por la ausencia de una verdadera iconografía americanista de España. En 1753 el escultor Pedro Michel había logrado el premio de primera clase de escultura de la Real Academia de San Fernando con la obra "El desembarco de Colón en Indias, cuando fijo la cruz" (23) y años más tarde el Valenciano José Camarón realizaba una grisalla con destino al propio palacio madrileño en la que aparece Isabel la Católica entregando sus joyas (lámina 3) para respaldar económicamente los proyectos de Colón, que él mismo le ofrece; a sus pies aparece la figura de un árabe encadenado, como recuerdo de la recién sometida Granada. Con estos tres temas: apoyo de la reina a la empresa colombina, llegada de Colón a América y simbólica toma de posesión en nombre de la Corona y de la Iglesia y presentación a los reyes de las primeras riquezas procedentes del Nuevo Mundo, se inicia el repertorio iconográfico básico de una producción artística historicista que tendrá en el siglo XIX su máximo desarrollo (24).

La obra de Tiepolo para la saleta y el salón del trono del palacio está por su parte cargada también de peculiaridades. Instalado el pintor en España en 1762 su trabajo ya se corresponde con el reinado de Carlos III y para él realiza una nueva versión del Triunfo de la Monarquía. En la primera, junto a la figura de Hércules separando las columnas, aparecen las alegorías de las cuatro partes del mundo, resaltando una vez más la extensión de su poder. Sin embargo, el techo del que también se denominó "Salón de los Reinos" ofrece una singularísima composición conocida como "Homenaje de los países del mundo a España" y "Homenaje de las provincias españolas a su soberano", que Y. Bottineau interpreta como "l'Abondance, que procurerait a ses états le regne d'un roi éclairé" (25).

Antes de su llegada a la Península, el veneciano ya había realizado el boceto de lo que sería su obra principal, retomando elementos de otro trabajo suyo llevado a cabo en el Palacio Arzobispal de Wurtzburg entre 1752 y 1753, que tenía como finalidad la exaltación de la gloria del arzobispo Carl Philipp von Griffenklau (26). Siguiendo el modelo utilizado en este precedente la alegoría de América utilizada repite todos los elementos que le son habituales, no obstante las diferentes figuras que la rodean consiguen hacer del conjunto algo vivo y diferente que adquiere un singular valor.

Los comentarios de Fabre describiendo el fresco demuestran cuanto le complacía la



3.— José Camarón: *Isabel la Católica ofreciendo sus joyas. Grisalla. Palacio de Aranjuez.*

obra: "Hacia el sitio donde está el trono de S.M. se ve una figura caprichosísima en ademán de ir a coger un guacamayo; accidente en que tuvo tanta parte el ingenio pintoresco del autor, como la alusión al descubrimiento de América, a que puede referirse. En la parte de la cornisa que está a la izquierda del trono hay posesiones de España en Asia, que son las Filipinas... En la fachada última se ve alegorizada la India Occidental o América. La figura principal parece del célebre Colón, puesta de pie sobre un banco u otra parte de una nave, dirigiendo la vista a la Monarquía y en

demostración de ofrecerle las producciones del Nuevo Mundo. Se ven varios indios en diversas actitudes y con sus adornos y armas usuales, unos contemplando la imagen de España, y otros postrados en ademán de sumisión; uno de la comitiva va cargado con un caimán; también se halla otro animal de aquellos países, y una mona atada con una cadena y abalanzándose bajo la cornisa, lo cual forma un juego caprichoso; hay fardos y cajones con frutos coloniales; una gran vela de bajel en segundo término, y en primero una columna derribada, en indicio de que las famosas columnas de Hércules que señalaban en la antigüedad el término de la navegación de Occidente fueron vencidas por los españoles con semejante descubrimiento... América (está representada) por una mujer de color atezado, muy adornada según la costumbre de sus pueblos y como corresponde a tan rico país, tiene al hombro una aljaba magnífica" (27).

Si interesante es este relato, otro tanto sucede con la nota que le acompaña. En ella se reconocen las dificultades de interpretación de varias figuras: "Ni aun por los trajes se puede venir en conocimiento de muchas de ellas. Los de los personajes de ambas Indias no son los que se usan en las posesiones españolas... En favor de esto deben disimularse estas faltas geográfico-alegóricas a un profesor eminente, que siendo extranjero, no tendría conocimiento cabal de nuestra península, y no halló tampoco en los tratados iconológicos (como me ha sucedido a mi) ejemplares para la mejor expresión de este asunto, perfectamente desempeñado en muchas cosas, como puede inferirse de la explicación" (28).

Echando pues mano de su imaginación y de los escasos ejemplos que le ofrecía la tradición Tiepolo elaboró una imagen fantástica repleta de contenido real. Ningún autor, español o extranjero, consiguió como él representar alegóricamente los tres periodos de la historia colonial. Así el Descubrimiento —o, los descubrimientos— estaría representado por el propio Colón quien, con el apoyo de los monarcas españoles, conseguiría romper el cierre formado por las columnas. La Conquista estaría simbolizada por los indios sometidos y la Colonización por el comercio identificado por los fardos y cajones situados próximos a un barco.

Otros ejemplos podrían sumarse a los aquí expuestos como muestra del cambio de actitud con respecto a la imagen de América que se produce en la España dieciochesca, reflejo de otros cambios mucho más amplios con relación al continente, pero la intención de este trabajo no es la de ofrecer un catálogo completo de obras. Es más bien la de mostrar como con la proliferación de esta imagen, tan alejada de las grandes obras promocionadas por los Austrias, se inicia ese proceso de añoranza de un pasado esplendoroso coincidente con la pérdida real de poder y posesiones. Sin embargo, el desconocimiento real del mundo americano se pone nuevamente de relieve con las dificultades que los artistas encuentran a la hora de acudir a fuentes iconográficas que les sirvan de punto de partida. Casi todo se reduce a la utilización de alegorías estereotipadas y a la interpretación de la historia de América a través de la historia de España.

El hecho de que este siglo sea testigo de importantes expediciones científicas dedicadas a recorrer el continente americano recogiendo datos e imágenes directas, no tiene la más mínima repercusión en el mundo artístico español, a causa de la escasísima difusión que se da a los resultados de estos trabajos.

En España la imagen artística de América mantuvo su dependencia del mundo oficial difícil de aplicar a otros temas. Como hemos visto, la alegoría del continente tardó en ser aceptada ya que la visión de conjunto que ofrecía no se correspondía con

la idea de los reinos que se mantenía en la Metrópoli. Sin embargo, una vez que se introduce plenamente la anacrónica figura del indio con plumas, los artistas españoles recurren a ella para representar a todo tipo de habitantes del continente, sin tener en cuenta las numerosas descripciones literarias que hablaban de las costumbres de estos pueblos con todo detalle. La entrada de la alegoría supone la paulatina pérdida de la imagen basada en elementos reales, recogida en la producción española del siglo anterior.

NOTAS:

- (1) M^a Concepción García Sáiz: "La imagen del indio en el arte español de Siglo de Oro", Simposio internacional **La imagen del indio en la Europa del siglo XVI y primera mitad del XVII** C.S.I.C. y European Science Foundation, La Rábida, abril, 1987 (en prensa).
- (2) Antonio Acisclo Palomino: **El Museo Pictórico y Escala Optica**, Madrid, 1715 (ed. Aguilar, 1947), pp. 1100-1101.
- (3) Ibidem p. 1108.
- (4) José Luis Abellán: **Historia del Pensamiento Crítico Español**, Madrid, 1988, vol. 3. pp. 297 y ss.
- (5) Cesare Ripa: **Iconología**, Padua, 1611.
- (6) A.A. Palomino op. cit. supra nota 3, p. 1107. Para una completa interpretación de las pinturas del techo del Casón vease Rosa López Torrijos: **Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro, La alegoría del Toisón de Oro**, Madrid, 1985.
- (7) Las dos obras de Yves Bottineau: **L'Art de Cour dans L'Espagne de Philippe V, 1700-1746** (Bordeaux, 1962) y **L'Art de Cour dans L'Espagne des Lumieres, 1746-1808** (Paris, 1986) y la de Francisco Javier de la Plaza: **El Palacio Nuevo de Madrid** (Valladolid, 1978) ofrecen una visión amplia y minuciosa de los diferentes avatares que sufrió la construcción del palacio y su ornamentación exterior e interior.
- (8) F. J. Plaza, op. cit supra nota 7, p. 105 y ss., 129 y ss.
- (9) Fray Martín Sarmiento: **Sistema de los adornos de Escultura del Nuevo Real Palacio de Madrid (1743-1747)**. Publicado por Francisco Javier Sánchez Cantón en Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII. Colección de Bibliófilos Gallegos, III, Compostela, 1956.
- (10) F. J. Plaza, op. cit. supra nota 7, pp. 214-215.
- (11) Teresa Gisbert en su **Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte** (La Paz, 1980) dedica una parte del capítulo "Los incas en la pintura" al estudio de estas interesantes representaciones.
- (12) Ramón Ezquerro: "Moctezuma y Atahualpa en los jardines de Aranjuez" en **Revista de Indias**, n. 31-32, 1948, pp. 573-579.
- (13) F.J. Plaza, op. cit. supra nota 7, pp. 216-218.
- (14) Jesús Urrea: **La pintura italiana del siglo XVIII en España**, Valladolid, 1977, p.339.
- (15) Ibidem, p. 197.

- (16) Pompeyo Marín: **Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso**. Madrid, 1989, pp. 126-128.
- (17) J. Urrea, op. cit. supra nota 14, p.64.
- (18) Ibidem, p. 120.
- (19) Francisco López Fabre: **Las alegorías pintadas en las bóvedas del Palacio de Madrid**, Madrid, 1829, p.7.
- (20) M. C. García Sáiz, op. cit, supra nota 1.
- (21) F. J. Fabre, op. cit. supra nota 19, pp. 255-257.
- (22) Todos los ejemplos utilizados en este trabajo son objeto de un estudio más amplio en curso de realización. Por lo que se refiere al material escultórico M^a Luisa Tarrega realiza importantes aportaciones en su investigación "La escultura cortesana de la segunda mitad del XVIII. América-España" dentro del Programa de Investigación del Departamento de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en proceso de publicación.
- (23) Real Academia de San Fernando, Premios, Tomo I, 1575/60. p. 18.
- (24) Vease en este mismo número el capítulo dedicado a A. Espinós, M.C. García Sáiz y R. López Torrijos dedicado a la iconografía del descubrimiento.
- (25) Y. Bottineau, op. cit. supra nota 7 (1986) p. 313.
- (26) **The European Vision of America**, Catálogo de la Exposición, Washington, Cleveland, 1976, n. 134-136.
- (27) F. J. Fabre, op. cit. supra nota 19. pp. 120-125.
- (28) Ibidem, p. 131.

Up to the late 17th century, American lands seldom appear in the visual arts of Spain, and they do so as separate realities (usually Mexico and Peru). The allegory of America as the fourth part of the world develops in other European countries and is introduced in Spain in the 1690s by Luca Giordano, who probably uses Cesare Ripa's Iconology book. Through the 18th century, royal decorative programs by Giaquinto, González Velázquez and others include American motives in which allegories are combined with historical figures to convey the greatness of the Crown. However, a consistent iconographical repertory was never achieved, which forced Tiepolo to tap his own resources to decorate the Throne Room in Madrid, creating an unsurpassed work, lively and sumptuous, though bearing no relation to the actual American natives or landscapes.

JEAN-BAPTISTE DEBRET, UN PEINTRE PHILOSOPHE SOUS LES TROPIQUES

A la mémoire d'Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha

MARIO CARELLI

L'oeuvre brésilienne de Jean-Baptiste Debret est victime de sa séduction narrative. Du fait de sa valeur documentaire hors pair, elle a surtout fait l'objet de lectures de visée ethno-historique. Les analyses esthétiques n'ont pu qu'effleurer ce corpus hétéroclite d'une profusion de dessins, d'aquarelles et de lithographies ainsi que de rares toiles. Il convient d'explicitier l'ambiguïté de sa "conversion" à la matière brésilienne (pour lui "exotique") avec l'altération de la manière même de traiter le réel manière si différente des matrices de sa formation française. Pour définir le "différentiel" dans cette mutation unanimement constatée, rappelons sa filiation artistique pour mieux cerner sa singularité dans l'iconographie et le discours européens sur le Monde nouveau.

Le petit maître des temps révolutionnaires

Jean-Baptiste Debret, né en 1768, appartient à un milieu parisien éclairé. Son père, greffier du Parlement et naturaliste du dimanche, possède un bon cabinet de lecture et d'histoire naturelle. Le jeune lycéen de Louis le Grand y a certainement découvert la philosophie des Lumières, les oeuvres de l'abbé Raynal et les récits de voyage aussi bien historiques comme ceux de Bougainville et de La Condamine, que fictionnels tel que le **Robinson Crusoé** de Daniel Defoe (1). Ces lectures alimentent le "vaste appétit" de l'enfant "amateur de cartes et d'estampes". Dans ses vieux jours, Debret confiera aux jeunes poètes romantiques Gonçalves de Magalhães et Araújo Pôrto-alegre, le mobile "exotique" de son voyage, son "**désir de visiter les forêts du Nouveau Monde**" (2). Ce sentiment correspond à la sensibilité d'alors dans la lignée de Bernardin de Saint-Pierre qui a d'ailleurs ébauché un roman utopiste dont l'intrigue se passait au Brésil, **l'Amazone**.

Marqué par sa formation imprégnée des idées du XVIII^e siècle, Debret est un homme des temps révolutionnaires. Sous l'influence idéologique de son cousin et maître Louis David, lui-même conventionnel et jacobin, Debret semble avoir initialement une sensibilité républicaine. Il se souviendra toute sa vie d'avoir assisté à l'exécution de Louis XVI en 1793. Puis, comme la plupart de ses contemporains, il a adhéré à Napoléon dont il sera amené à célébrer les gloires militaires.

Succédant au peintre davidien Gérard, Debret fut professeur de dessin à l'École d'Ingénieurs des Ponts et Chaussées puis il enseigna à l'École Polytechnique. En 1786, il s'était marié avec Elisabeth Sophie Desmaisons, fille du célèbre architecte Desmaisons qui a dessiné la pompeuse façade du Palais de Justice de Paris. Mais lorsqu'il partira au Brésil en 1816 sa vie privée se sera brisée, Debret ayant perdu son fils unique et s'étant séparé de sa femme. Par ailleurs, il se sentira socialement marginalisé avec l'effondrement de l'Empire.

Le goût pour la peinture aussi n'est pas chez Debret sans liens avec son héritage familial puis qu'il était non seulement le cousin du maître du néo-classicisme mais aussi le petit-neveu de François Boucher. En septembre 1784, Debret avait accompagné David à Rome pour l'aider à exécuter son tableau "Le Serment des Horaces". Debret a donc été confronté à la conjonction de l'art avec l'idéologie puisque chez David le tempérament pictural et le sens du portrait entrent en composition avec "le dessein discursif, civique et moralisateur" (3). Le jeune artiste se laissa imprégner par ce courant et fit montre d'un talent qui frappa le professeur Pompeo Batoni de l'Accademia di San Luca.

Tout le début de la carrière de Debret se fait réellement à l'ombre de son illustre cousin dont l'atelier était le plus célèbre de l'époque. David essaia par exemple de lui faire confier des agrandissements de maquettes d'ameublement (4). A côté de ces petits travaux, Debret s'occupait des lithographies des toiles davidiennes en particulier **d'Alexandre au lit de mort de la femme de Darius**.

Sa formation académique fut couronnée le 27 août 1791 par le Second Prix du Concours pour Rome avec composition dans le goût du retour à l'Antique, "Regulus retournant à Carthage". Mais les vestiges de sa production ultérieure sont bien hétérogènes, ainsi, en 1804, il peint les quatre Saisons dans la tradition rococo du XVIII^e siècle, Fidèle aux codes de l'allégorie, il représente "Le Printemps" sous les traits de Psyché, en tunique transparente, jouant avec les flèches du carquois de l'Amour. En 1807, il dessinera des "Costumes italiens" qui seront gravés par L.M. Petit. Parmi ces trente gravures, un sbire des états pontificaux au profil antique avec des éléments de couleur locale; il s'agit pour la plupart de figures statiques respectant les conventions des albums de costumes.

Mais bientôt Debret abandonne les scènes classiques et les exercices de style pour devenir peintre d'histoire et contribuer à la "propagande" des exploits napoléoniens. Il présente au Salon de 1808 sa vaste toile "Distribution des Décorations de la légion d'honneur aux braves de l'armée de Tilsitt". Dans la même thématique grandiloquente, "La première distribution des croix de la Légion d'honneur aux Invalides, le 14 juillet 1804" et plusieurs autres toiles de bonne qualité témoignent d'une réelle maîtrise de son art (5).

Comme bon nombre d'artistes de son époque, Debret a vécu une phase de transitions artistiques complexes en prise avec des violentes secousses sociales. La conscience conquérante du rôle de la France, mère des Arts et des Lettres, et la mystique du progrès scientifique chère aux Lumières sont autant de traits que la rencontre du Brésil va bouleverser.

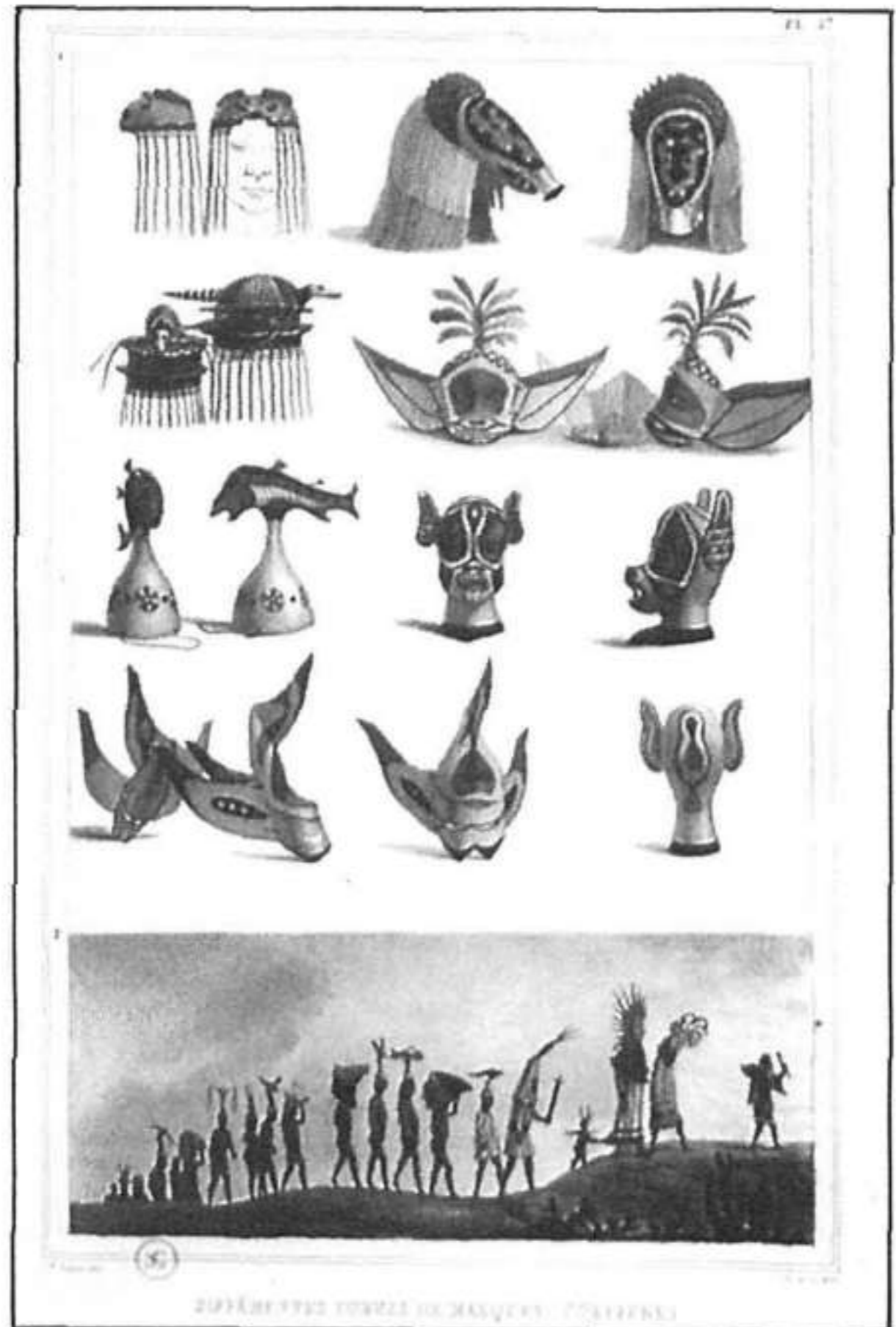
Les beaux-arts chez un peuple encore dans l'enfance

En tant que peintre d'histoire Debret est appelé à faire la mise en scène des festivités royales, les décors de théâtre, les transparents et les arcs de triomphe pour les fêtes de la Cour de dom João VI, puis il sera attaché au service de dom Pedro I. Il doit donner à la Cour l'image qu'elle désire se donner d'elle-même et pourtant ses portraits officiels ne flattent guère les membres de la famille royale.

Il peint les scènes solennelles qui ponctuent la naissance de la nation dont il conçoit les insignes. Pour ce faire, il dispose des exemples napoléoniens qu'il



1.— Indien Camacna Mongoió (lithogrure du Voyage pittoresque et historique au Brésil, vol. 1, pl. 1.)



3.— Types de masques indigènes (idem pl. 27).

transpose plus ou moins adroitement à en juger par le Couronnement de Dom Pedro I comparé à son modèle davidien. Il existe un tel décalage entre sa production historique française et ces commandes brésiliennes que l'on peut y lire soit un malaise par rapport au "carcan" néo-classique soit un certain désintérêt de sa "mission" au profit de sa passion pour le spectacle des rues.

Les déboires de artistes français, Lebreton, Grandjean de Montigny, les Taunay, à la mort de leur protecteur le Comte da Barca, peu de temps après leur arrivée, sont bien connus (6). Alors, le projet de fondation d'une Académie des Beaux Arts rencontre des détracteurs puissants. Les Français sont non seulement jaloués par les artistes portugais attachés à la Cour - une vaste polémique oppose les deux camps qui s'insultent dans les journaux (7) - mais encore ils sont suspects aux yeux du Chargé d'affaires français, le monarchiste Colonel Maler.

L'adaptation à la vie **cariooca** ne dut pas être évidente. En 1822, il écrit à son camarade Lafontaine avec l'humour qui se retrouvera dans ses commentaires: "M. Dédéyan, Gay et un autre artiste se proposaient de venir ici. Je peux leur faire savoir qu'il ne faudrait que vingt quatre heures de l'ardeur de notre soleil pour en faire trois fous. Je parle ici avec l'impartialité d'un bon camarade. Au reste qu'ils viennent. Je leur promets d'employer le crédit du Directeur pour les faire entrer à l'hôpital de suite" (8).



2.— *Danse des Sauvages de la mission São José (idem pl. 19)*



4.— *Guaranis civilisés, soldat de l'artillerie à Rio de Janeiro (idem pl. 25).*



5.— *Le Dîner* (*idem* vol. 2 pl. 7).

A défaut de commencer son enseignement, Debret, qui s'est installé dans le quartier de Catumbi, vit d'une pension royale et de quelques commandes officielles. Il s'applique à rédiger le règlement de l'Académie qui ne sera ouverte qu'en 1826. Son cours sera très prisé puisqu'il aura jusqu'à trente huit étudiants. Ses disciples et collaborateurs brésiliens souligneront les "services remarquables" rendus par Debret "en faveur de la civilisation du Brésil". Gonçalves de Magalhães ne tarit pas d'éloges au sujet de son maître: "Son cours était fréquenté par la jeunesse studieuse amie des Arts; de son école sont sortis tous ceux qui parmi nous comptent dans la peinture". En 1829, il organise la première exposition de peinture du Brésil. Aux oeuvres des maîtres, il joint celles des élèves et il paie de sa poche l'édition du catalogue.

Son enseignement dans la tradition classique (ce n'est pas par hasard qu'il a pris dans ses bagages sa copie de la "Mort de Germanicus" de Poussin) s'inscrit dans une rupture esthétique d'époque par rapport au "baroque" colonial brésilien (9). Simultanément le Brésil apporte un changement dans la sensibilité du peintre français. La vie brésilienne s'impose à lui, avec sa bigarure ethnique, ses couleurs, ses aspects insolites, "pittoresques", qui vont l'amener à trouver des solutions esthétiques originales.



6.— *La Boutique du Barbier* (détail - aquarelle - collection R. Ottoni de Castro Maya).

Le spectacle est dans le spectateur

Debret note les images de la vie quotidienne des rues de Rio et les curiosités d'alentour, dès les premiers jours, avec méthode. Son insatiable regard va pouvoir également se nourrir des paysages des "déserts" de l'intérieur lorsqu'il participe à une expédition dans le Sud dans la suite de l'empereur Dom Pedro I^o en 1827. Certes, il se doit de peindre des scènes historiques ("Le départ des troupes") mais surtout il croque les paysages et les bourgs qu'ils traversent dans le long périple passant par les provinces de São Paulo, Paraná, Santa Catarina et São Pedro do Rio Grande do Sul.

Une fois que l'on connaît sa formation, il est aisé de retrouver quelques règles de la composition néo-classique dans l'organisation des plans et dans le rythme de distribution des personnages pour monter de véritables scènes de genre tropicales, marquées par une linéarité aquarellée propre à sa formation "Beaux-arts". Ses dessins d'Indiens rappellent parfois des guerriers antiques avec leur gestuelle théâtrale. Cette transformation du réel par un **a priori** académique est particulièrement visible dans la série d'aquarelles qui leur est consacrée. Car, si les têtes respectent les traits morphologiques distinctifs des diverses ethnies, les corps eux sont de purs exercices d'école respectant les canons de la statuaire antique. Cela était d'autant plus inévitable que l'artiste n'eut que très peu l'occasion de croquer des indigènes d'après nature et



7.— *Le marchand de palmites venant de la forêt vierge (idem).*

qu'il trouvait sa documentation (avec ses disciples) dans les collections impériales (10).

Par ailleurs le nègre marchand de fleur (vol. IV n° 79) est très proche des torchères conventionnelles. Les esclaves portent des paniers de fruits des plus décoratifs, de vraies natures mortes. Et la manière de dessiner les pieds en détachant le pouce n'est un trait d'observation mais bien un truc d'élève que Debret a utilisé dans ses croquis sur l'antique. Par ailleurs sa "Chasse au tigre dans la province de São Paulo" ou "La chevauchée des Guayakurus" doivent beaucoup à ses scènes napoléoniennes. En somme, Debret utilise ces diverses références plastiques pour réinventer le réel.

Même si parfois il succombe au pur pittoresque (dans l'exemple du nègre du naturaliste avec la procession de personnages), en règle générale, Debret a des dessins plus narratifs qu'expressifs. Participant à la vague des naturalistes, il allie la curiosité de l'entomologiste à un souci typologique et pédagogique: montrer en la classant la diversité des choses brésiliennes. Cette préoccupation taxinomique le pousse même à franciser les noms tels que "pain de lo" ou "cabocle" (11).

Pour ma part, je suis convaincu que Debret a rarement saisi une scène dans son ensemble (ni même qu'il a fait poser des modèles). Il croque des éléments dans ses carnets puis il les assemble thématiquement, regroupant, par exemple, divers animaux ou produits à vendre qui portent une étiquette avec leur prix comme des échantillons. Pour bien expliquer la manière dont un indien "civilisé" tire à l'arc, il



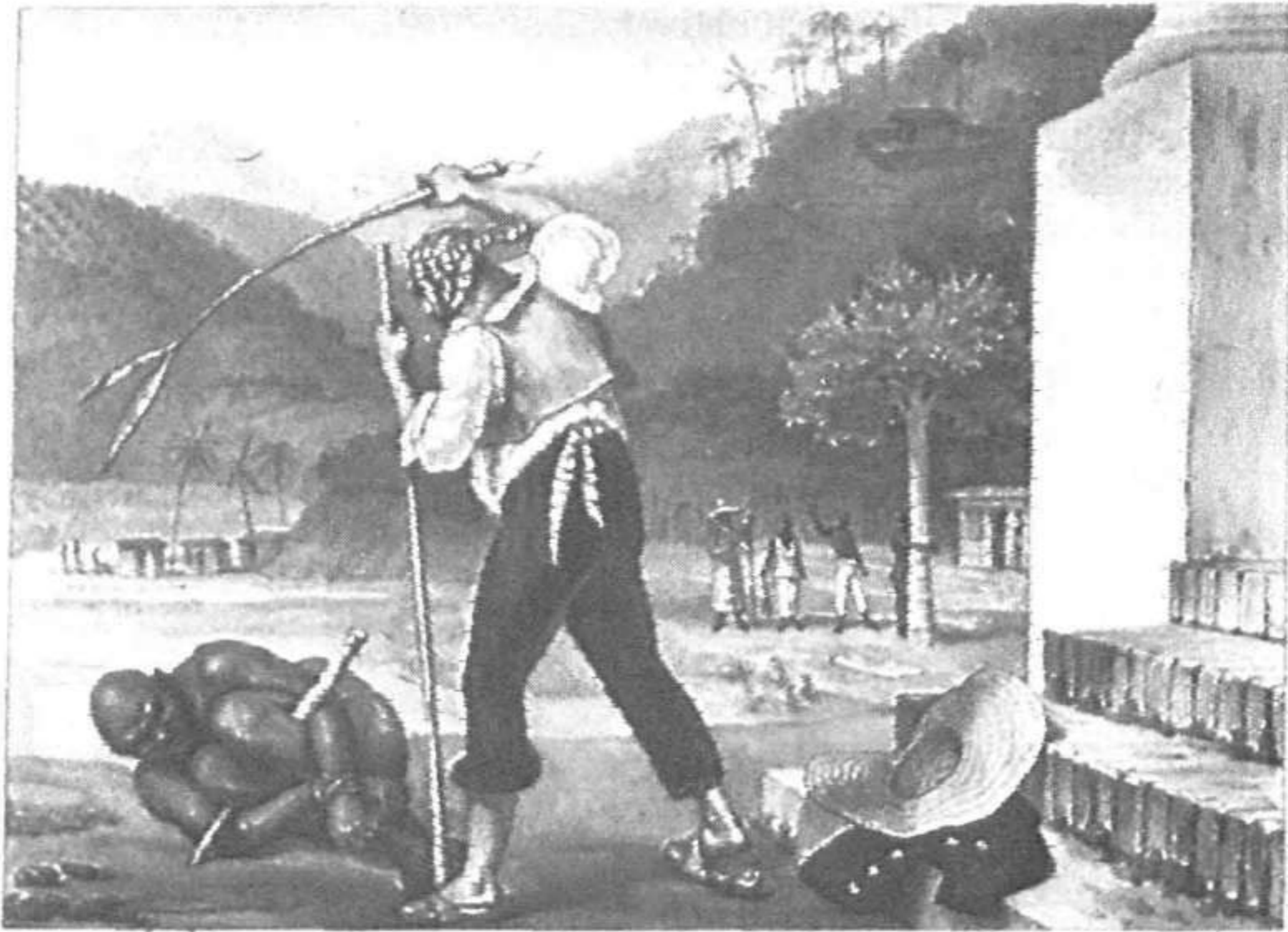
8.— *Le nègre du naturaliste (détail - aquarelle).*

le présente sous divers angles, il utilise le même subterfuge pour le manteau des Botocudos dans la famille en marche. Quant à la pose des esclaves porteurs d'eau chez le marchand de tabac, la scène principale renvoie au fond et en contre-point à la procession d'esclaves semblablement attachés les uns aux autres par une chaîne.

Debret est fasciné par la figure humaine, il utilise l'architecture plutôt comme un décor de théâtre. Associé au milieu des architectes, il est surtout sensible au cadre urbain. Il recompose à partir de notations fragmentaires de ses cahiers et place les divers personnages dans un **locus** (panorama, cadre urbain...) adéquat. Cette liberté par rapport à la référence réaliste est confirmée par le changement de décor entre l'aquarelle et la gravure dans la célèbre scène "Barques en peau de boeuf nommées pelotas". La Nature en tant que telle joue aussi un rôle moindre que chez un Nicolas Antoine Taunay ou un Comte de Clarac, car son paysagisme est surtout topographique et tourné vers les bâtiments même s'il est par moments enrichi d'un exotisme romantique.

La conversion brésilienne

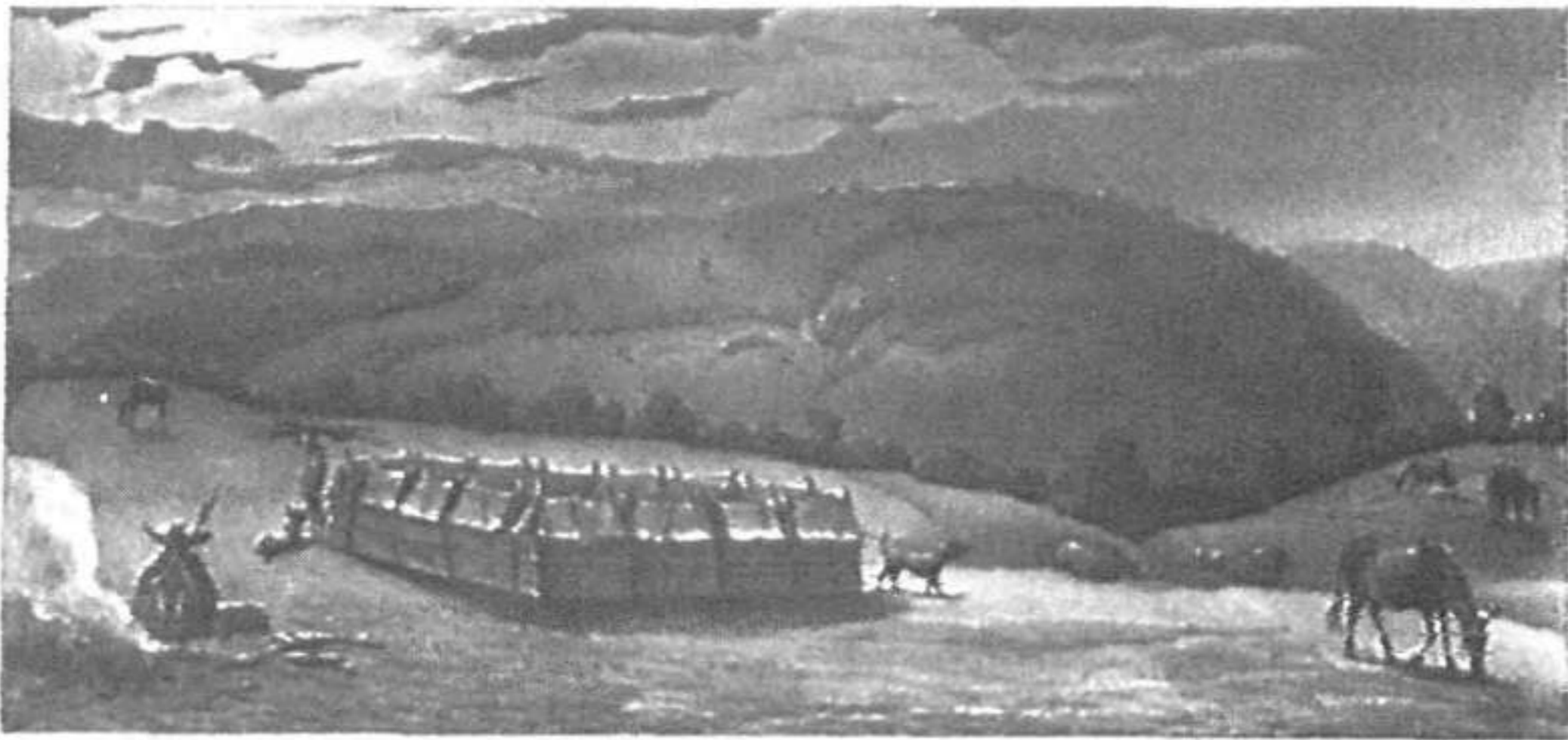
Ces remarques sur la permanence des traits académiques ayant été faites, il demeure indubitable que le choc de la réalité nouvelle a transfiguré la production de Debret. Gonçalves de Magalhães rendra compte de cette évolution de Debret dans la revue **Nictheroy**: "Arrivé au Brésil, M. Debret, observateur instruit, peintre



(8)

FEITORES CORRIGENDO OS NEGROS

Pl. 26



(9)

FEITORES CORRIGENDO OS NEGROS

9.— *Feitores corrigendo os negros* (lito. Vol. 2, pl. 25-26).

infatigable et **philosophe**, sentit qu'une nouvelle époque s'ouvrait pour son génie". D'archéologue ou historien, il devient naturaliste et ethnologue.

Son projet artistique est défini dans l'introduction du premier volume: "Par suite de l'observation, naturelle à un peintre d'histoire, je fus porté à saisir spontanément les points caractéristiques des objets qui m'environnaient; aussi mes croquis faits au Brésil retracent-ils spécialement les scènes nationales ou familières du peuple chez lequel je passai seize années" (p.I). Or la quête des singularités nationales accentue nécessairement l'altérité.

Sans aucun doute, l'artiste français fut fasciné par la diversité ethnique du peuple et il s'attache à la "description exacte du caractère et des habitudes". A ce propos, malgré ses velléités ethnographiques, Debret est bien l'héritier de la vision allégorisante des Indiens amalgamés dans l'image du Sauvage par les Encyclopédistes qui avaient perdu les connaissances pré-ethnographiques des Léry et Thevet (12). Il aime l'allégorie de l'indien comme symbole du Brésil (13). Il peut, par pure ignorance, mélanger dans une même scène des représentants de tribus qui se haïssaient. Ce type de fantaisie ethnographique se retrouve dans ses études sur les Noirs, par exemple, il parle de la "redingote" en paille des nègres contre la pluie semblable à celle de Lisbonne alors qu'il s'agit manifestement d'habits rituels venus d'Afrique (14).

Le texte de Debret reflète également ses oscillations, tantôt il exalte les Indiens et leur vie paradisiaque tantôt il est saisi par leur similitude avec la bête sauvage. Ainsi, quand il reste sur un registre général, l'idéalisation prévaut: "C'est au centre des immenses forêts vierges du Brésil que l'observateur doit chercher ces antiques familles d'indigènes conservées dans leur état primitif, heureuses de vivre sous une douce température et d'y confondre les saisons qui leur offrent sans interruption mille espèces de fruits savoureux et constamment des plantes vigoureuses dont les racines substantielles suffisent à la nourriture de leurs jeunes enfants; tandis que les hommes, naturellement pleins d'adresse et d'agilité, se livrent à la chasse pour se procurer un aliment de plus" (vol. I p. III).

La vision peut être renversée même lorsque Debret se montre soucieux de fidélité aux idéaux philosophiques de son temps: "Pendant ces démonstrations amicales si pleines d'intérêt, le naturaliste observateur se sent pénétré tout-à-coup, malgré sa philanthropie, d'un sentiment de tristesse à l'aspect de sa figure reproduite sur un être sauvage chez lequel la subtilité et la perfection des sens, devenus redoutables sous des formes apathiques mais farouches, rappellent à sa pensée un parallèle involontaire avec la bête féroce; et, comme s'il n'eût rencontré qu'elle au milieu de ces bois, il s'estime heureux de n'y avoir provoqué qu'un regard d'indifférence" (Ibid. p. IV). Ce texte clef en dit long sur le doute qui traversa les siècles sur la nature des indiens, divinisés ou réduits à la condition de monstres, idéalisés ou animalisés. Il s'insurge contre la "brute anthropophage" mais "à côté de ces vices organiques de l'homme moral, vous retrouvez, par un contraste remarquable, l'idée première de toutes les vertus, l'idée de Dieu" (Ibid. p. V).

Indubitablement, la prédilection de Debret va aux Noirs qu'il peint souvent avec tendresse: "Tout pèse au Brésil sur l'esclave nègre..." mais "sans passé qui le console, sans avenir qui le soutienne l'Africain se distrait du présent, en savourant à l'ombre des cotonniers le jus de la canne à sucre; et comme eux, fatigué de produire,



10.— *Scène de carnaval (idem, pl. 33).*

il s'anéantit à deux mille lieues de sa patrie, sans récompense de son utilité méconnue". Ces traits d'aménité qui sont une constante dans les séries d'aquarelles sont d'autant plus frappants qu'ils contrastent avec une vision assez caricaturale des descendants de Portugais dont il vante pourtant la douceur.

La "peintre philosophe", imbu des principes de la "Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen" devait sentir un réel malaise face à la pratique de l'esclavage. Il existe cependant une distorsion entre la violence d'une scène telle que "l'implacable **feitor** corrigeant des nègres" et les commentaires très en retrait. Il s'appitoie sur le sort du "malheureux", "la victime conserve une posture immobile et favorable à l'assouvissement de la colère du correcteur, auquel n'osant à peine adresser que quelques cris de miséricorde il n'en obtient pour réponse qu'un **cala boca, negro**".

Pour rendre compte de cette réalité multiple et bigarée, partant d'une relation où se mêlent attirance, répulsion et amusement, Debret se sent d'autant plus libre qu'il a recours à la spontanéité de l'aquarelle. Dès le début, les éléments externes altèrent l'économie interne du dessin. Et surtout l'humour, marquant une distance, apparaît

dans le jeu entre les compositions ("les nègres d'un charcutier et les cochons") et leur titre (ainsi "les premiers élans de la vertu guerrière") ou bien leur commentaire à propos des effets déastreux de la fréquentation des "Vénus noires".

L'album historique et pittoresque

La fin troublée du règne de D. Pedro I^o pousse Debret à rentrer en France avec son disciple préféré, Araújo de Porto-alegre. A Paris, il retrouve son frère François, architecte de renom, membre de l'Institut de France, qui lui donne du travail en l'associant à son chantier de restauration de Saint Denis. Il tire de ses cartons de dessins et d'aquarelles une série de lithographies accompagnées d'un commentaire, le **Voyage pittoresque et historique**, qu'il publie en trois volumes de 1834 à 1839 chez Firmin Dido. Debret a lithographié lui-même avec beaucoup de soin et avec l'aide de la Vicomtesse Portes ses aquarelles (15).

Reprenant pour la peinture le projet littéraire de Ferdinand Denis dans ses **Scènes de la Nature sous les Tropiques et leur influence sur la poésie** (1824), Debret propose un répertoire de thèmes exotiques pour ses compatriotes: "J'ai voulu à mon retour en Europe, apporter aux artistes français une intéressante nouveauté qui fût en même temps, pour eux, un souvenir de moi(...). Ce souvenir, c'est une collection de dessins, spécialement consacrée à la végétation et au caractère des forêts vierges du Brésil, que j'offre aux peintres de paysage et d'histoire, qui, cherchant un choix de sujets neufs pour l'Europe, puiseraient dans les poèmes portugais et brésiliens des faits historiques du nouveau monde, décrits avec autant de verve que de vérité" (I - p.1).

Debret, "peintre philosophe", a une véritable stratégie car le plan adopté s'appuie sur une méthode d'approche cartésienne à l'idéologie très explicite: "je me suis proposé de suivre dans mon oeuvre le plan tracé par la logique, c'est-à-dire la marche progressive de la civilisation au Brésil". L'axe central de sa vision du monde se résume donc en une formule qui faisait recette au XIX^o siècle: le passage de la barbarie à la civilisation. Et la mystique du progrès justifie son action et oriente sa présentation "évolutionniste" de la société brésilienne.

Le premier album est consacré aux Indiens, sa vision épique est quelque peu déformée par le mythe du Bon Sauvage. Le deuxième présente la multiplicité des activités et des coutumes des Noirs sur lesquels repose l'économie brésilienne. Et le troisième s'attache à la vie des Portugais et des Créoles de Rio de Janeiro. Trois cultures encore distinctes qui vont s'interpénétrer. Debret n'omet pas l'arrivée des immigrés suisses et allemands venus "blanchir" la race. Par-delà l'exotisme, c'est une nation originale qui émerge, Debret perçoit l'importance des enjeux.

Les manuscrits conservés à la bibliothèque de l'Institut de France complètent les textes imprimés. A l'exemple de Rugendas, Debret fait le point des connaissances sur le Brésil dans des chapitres généraux. Il propose également le commentaire de chaque gravure en précisant les conditions et le sens des scènes qu'il peint. Une exégèse plus fouillée permet de montrer les distorsions entre ses observations personnelle, les informations d'autrui et les généralisations. En effet, il a été nommé Membre correspondant dans la classe des Beaux Arts et il s'acquie de ses devoirs scrupuleusement en faisant des rapports sur l'avancement des arts au Brésil en s'appuyant essentiellement sur Porto-alegre (16).



11.— Brûlement de l'effigie de Juda (vol. 3, pl. 21).

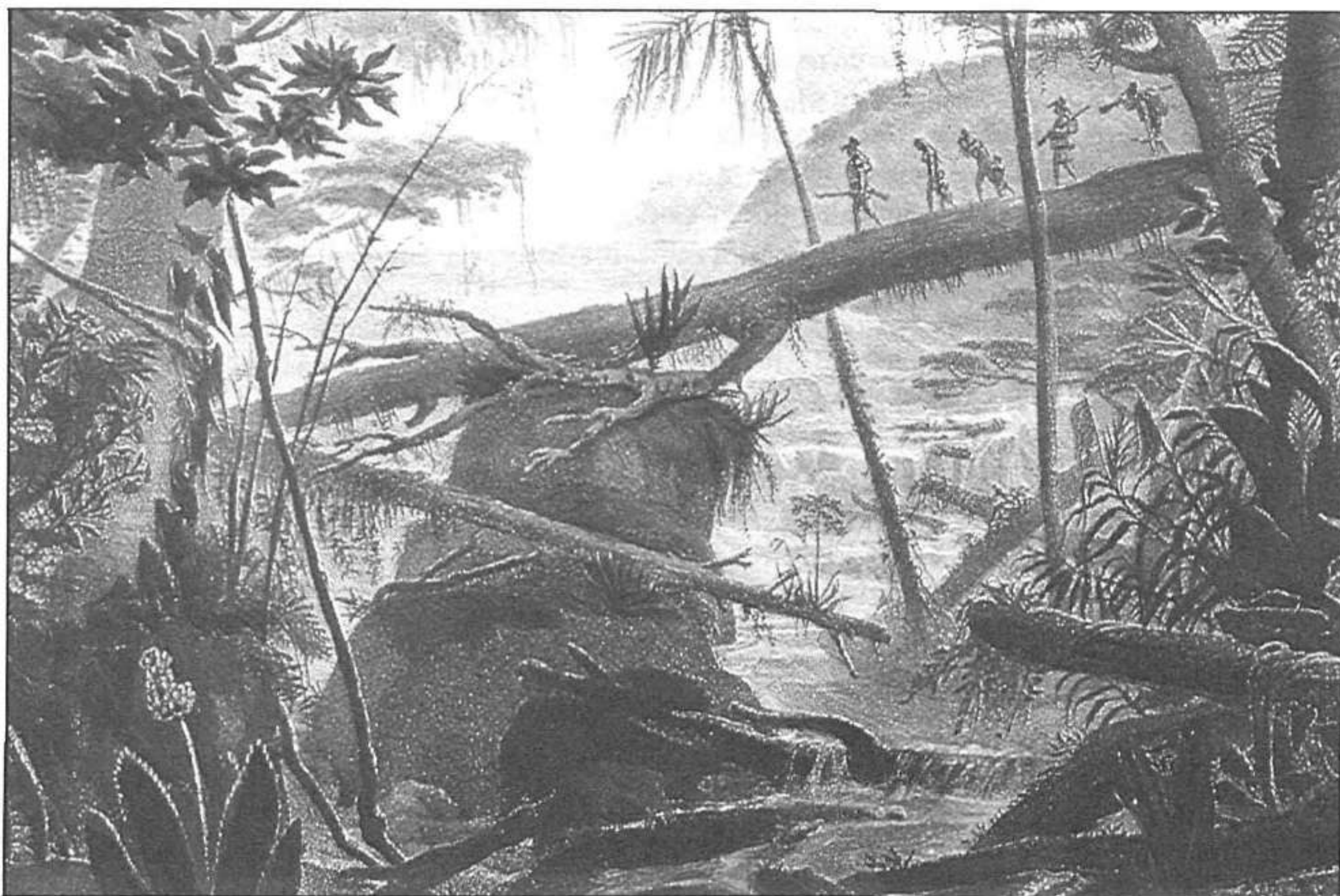
Par ailleurs, participant de l'esprit scientifique de son époque, Debret a une passion pour la taxinomie. (On connaît trois tableaux qu'il fit en l'honneur de Frère Velloso auteur de la **Flore brésilienne**). Cette préoccupation se voit non seulement dans ses planches sur les divers habitats tupi ou sur les diverses ethnies indiennes ou africaines, mais encore dans sa manière de reconstruire une scène. Ainsi il observe une gamme de chapeaux portés par des esclaves et il les réutilise pour ses personnages qui tendent toujours vers le type.

Debret visait d'abord le public français, mais chevalier de l'ordre de la Rose et membre correspondant de l'**Instituto Histórico e Geográfico do Brasil**, il n'était pas sans se douter de l'importance de son ouvrages pour les Brésiliens. A l'époque, ces derniers ne se reconnurent pas tout à fait dans le miroir déformant que leur proposait Debret. "Le Brésil, connu par l'Europe cultivée que comme un désert vaste et merveilleux habité par des sauvages anthropophages, commence enfin à recevoir l'attention que mérite sa catégorie sociale. (...) Les objets concernant les arts sont traités dans le **Voyage pittoresque au Brésil**, depuis le désert vierge jusqu'à la ville, depuis la cabane de l'Indien jusqu'à la plus belle église de la capitale, depuis les coutumes de l'habitant des forêts jusqu'aux fêtes de la cour; et les tableaux dessinés avec fidélité à côte de véritables descriptions en font une oeuvre de la plus grande importance".

le premier volume plut à un moment où l'Indien était érigé en symbole national romantique: "La conformation du crâne, la configuration du visage, la hauteur des angles externes des yeux, le libre développement des extrémités, ont été parfaitement conçus par le **peintre naturaliste**. Et la vue de ces lithographies permet à un Zoologiste de se faire une idée parfaite de ce qu'est un sauvage des forêts du Brésil. Au fût et à mesure que le **sauvage** se civilise, le peintre le suit jusqu'à l'état de riche propriétaire ou de soldat. Toutes les armes de guerre, et les instruments de combat ont été fidèlement copiés des objets qui se trouvent au Musée de Rio de Janeiro, ainsi que les manteaux de plumes, les cocardes, les casques et l'ensemble des ornements des **sauvages**".

Les élites européanisées ressentait quelque honte à propos du second volume consacré aux esclaves: "Le deuxième volume contient les us et coutumes du **peuple**, dont certains disparaissent avec le progrès de la **civilisation**". Ici Magalhães rejoint la réaction des plus mitigées des membres de l'**Instituto Histórico** en 1840. Mais au XX^e siècle, l'iconographie de Debret va devenir la référence absolue et irremplaçable pour les manuels d'histoire du Brésil. Mais cette fausse familiarité nous empêche, soit dit en passant, de reprendre d'autres lectures systématiques de l'oeuvre confrontant en particulier l'image et le texte.

A l'aise dans les règles du genre "voyage pittoresque", Debret a trouvé un équilibre efficace entre le caractère descriptif et pédagogique de ses scènes en les imprégnant de saveur anecdotique. Avec sa formation idéologique et esthétique et malgré les décallages que cette formation implique par rapport à une réalité mouvante, il a réussi, comme nul autre, à utiliser le "pittoresque" en tendant à communier avec le corps et l'âme du Brésil. Document figuratif d'un espace et d'un peuple, le **Voyage pittoresque et historique au Brésil** continue à solliciter des interprétations tant la mission civilisatrice du peintre d'histoire a cédé le pas à la spontanéité du regard alliée au tempérament du naturaliste et à la tendresse du coeur.



12.—Forêt vierge sur les bords du Paraíba (vol. 3 supplément pl. 1).

NOTES:

- (1) Pour la biographie et une vision d'ensemble de l'oeuvre de Debret consulter Beltie de la Chaviguerie, Emile et Louis Auvray, **Dictionnaire général des Artistes de l'École Française**, Paris, Renouard, 1887; Mirimonde, M. A. P. de, "J. -B. Debret: peintre franco-brésilien (1768-1848)", **Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français**, Paris, F. de Nobele, mai 1965, pp. 209-221; Heymann, Roberto, **Aquarelas inéditas de Jean-Baptiste Debret**, huit estampes, Paris, 1939; Almeida Prado, J. F., **Jean-Baptiste Debret**, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973; Barata, Mário, "Notas sobre Debret nos 150 anos da "Viagem" "in **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, 1984, n° 20, pp. 185-188.
- (2) cf. biographie d'Antunes Paranhos, **O Pintor do Romantismo: Vida e Obra de Araújo Porto-alegre**, Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1943.
- (3) Starobinski, Jean, **1789: Les emblèmes de la raison**, Paris, Flammarion, 1973, p. 95.
- (4) **Gazette des Beaux Arts**, 1891, t. II pp. 159-160. Wildenstein, Daniel et Guy, **Documents complémentaires au Catalogue de l'oeuvre de Louis David**, Paris, Fondation Wildenstein. Pour la connaissance du milieu artistique, voire la réédition de **David, son école et son temps**, Etienne Delécluse, Paris, Macula, 1983.
- (5) Arinos de Melo Franco, Afonso, **Jean-Baptiste Debret: Estudos inéditos**, Rio de Janeiro, Fontana, 1974; **Gazette de Beaux Arts**, Paris, avril 1979, "Vie des Arts et des Musées" n° 377. "Entrée de S. M. l'Empereur à Berlin" gravure (eau forte) de L. J. Allard d'après un croquis lavé de Debret.

- (6) D'Escragnolle Taunay, Affonso, **A missão artística de 1816**, Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1911, tome LXXIV, 1^o partie.
- (7) Suane Worcaran, "Greanjean de Montigny, a Missão Francesa e o Rio de Janeiro" in Catalogue Irma Arestizabal et al., **Greanjean de Montigny e o Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, P.U.C./Funarte, 1979.
- (8) Cité par J. de Almeida Prado, **Op. cit.**, p. 17.
- (9) Eulálio Pimenta da Cunha, Alexandre, **Tradição e Ruptura**, São Paulo, Fundação Bial de São Paulo, 1984, pp. 117-121.
- (10) Hartmann, Thekla, **A Contribuição da Iconografia para o conhecimento de Índios brasileiros do Século XIX**, São Paulo, Coleção do Museu Paulista, Série de Etnologia, vol. 1, 1975.
- (11) Coutinho, Wilson, "Le Brésil vu par Debret", **Arte**, Rio de Janeiro, N^o 6, déc. 1977.
- (12) Chinard, Gilbert, **L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^o et au XVIII^o siècles**, Paris, Droz, 1934, p. 366 et sq.
- (13) Dans ce sens, Debret participe avec Ferdinand Denis à l'indianisme franco-brésilien dont parle Antonio Cândido in **Formação da Literatura Brasileira**, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 5a. ed., 1975, p. 279 et sq.
- (14) Pierre Fatumbi verger, **Orisha**, Paris, Métailié, 1982, p. 232, photo 212 - "Omolou au Brésil".
- (15) A. Lenoir, **Traité de philosophie des Arts du dessin**, t. IV. p. 28.
- (16) Séance de l'Académie des Beaux-Arts du samedi 17 avril 1830, place de correspondant au premier tour de scrutin à la majorité absolue, M. Debret, peintre d'histoire au Brésil. Bibliothèque de l'Institut de France manuscrit n^o 1690 "Cérémonie su Sacre de Dom Pedro II (18 juillet 1841)" 1842 (63f.) et "Suite du 4^{ème} volume du Voyage Pittoresque et Historique au Brésil par J.-B. Debret": 3^{ème} et 4^{ème} Rapports des Années 1843 et 1844 sur les événements remarquables qui justifient le progrès des lumières depuis le règne de l'Empereur D. Pedro II au Brésil (113 f.).
- (17) Magalhães, D. Gonçalves de, "Bibliographia" in **Nitheroy**, tome I, Paris.

Debret se forma como artista junto a su primo, el célebre David, en el estilo neoclásico y los ideales republicanos. Seguidor de Napoleón, cuyos hechos históricos ilustra, en 1816 marcha al Brasil, siendo pintor de João VI y Pedro I. La variedad de razas, el color y bullicio de la vida brasileña transforman su estilo, aunque sus composiciones siguen respirando clasicismo y es probable que no llegase a dibujar toda una escena del natural. Pero desarrolla la precisión metódica de un científico, con la intención explícita de mostrar y clasificar. Su pensamiento es ambivalente respecto al estado natural del hombre como opuesto al civilizado, y también ante la cuestión de la esclavitud. En 16 años reúne gran cantidad de dibujos, acuarelas y escritos que utiliza, ya vuelto a Francia, para su "Viaje pintoresco.." (1834-39), tres volúmenes de grabados que son documento inestimable y a la vez obra de arte.

Debret was trained as an artist by his famous cousin Jacques-Louis David in neoclassical style and Republican ideals. He portrayed Napoleon's achievements and in 1816 went away to Brazil, becoming court painter to João VI and Pedro I. The ethnic variety, the color and liveliness of his adopted country transformed his work, even though classicism remains in his arrangements and he probably never drew a whole scene from life. But he had the methodical accuracy of a scientist, with the explicit purpose to show and classify, as well as a philosopher's ambivalence towards "natural" vs. "civilized" man or the question of slavery. Over sixteen years he produced a mass of drawings, writings and watercolors which he used, back in France, for his three-volume collection of prints, "Voyage pittoresque.." (1834-39), an invaluable document as well as a work of art.

O BRASIL NAS OBRAS DE DESENHADORES E PINTORES POLONESES NOS SÉCULOS XIX e XX

JANINA KLAWE

A Polónia não pode vangloriar-se de obras de tão grande valor como as de artistas holandeses, franceses, alemães ou ingleses que deixaram tantas imagens do Brasil antigo e moderno. Todavia, pensamos que seria injusto esquecer os quatro pintores-desenhadores que pretendemos apresentar nesta comunicação.

Houve poloneses no Brasil já no século XVII, porém, eles tinham sido soldados contratados por holandeses para lutar contra os portugueses e luso-brasileiros no Norte do País. Suponhamos que a eles se deve a existência, em alguns museus poloneses, de obras dos pintores holandeses vindos ao Brasil durante o governo de Maurício de Nassau. Aliás, nesse mesmo século, fizeram escala no Brasil missionários poloneses que se dirigiam nos navios portugueses para a Ásia (p.ex. Michel Boim e Wojciech Mecinski), mas eles não deixaram depoimentos sobre a sua —curta decerto— estadia nas costas brasileiras.

No século XIX, depois da queda de Napoleão, alguns oficiais e soldados poloneses, que lutavam no seu exército, procuraram a América, inclusive o Brasil, para fixar residência. Nos anos 1824-1829, quando iniciou-se a imigração alemã para o Brasil, vieram também os poloneses provenientes dos territórios da Polónia ocupados pela Prússia. O fracasso da revolução de novembro de 1831 contra a ocupação russa provocou uma onda de emigração de milhares de poloneses, que procuraram refúgio em alguns países europeus, mas também na América do Sul. Conhecemos os nomes de artistas poloneses no Peru, (p. ex. Cyprian Godebski ou Feliks Brzozowski), mas no Brasil não havia ninguém entre os imigrados que se interessasse por artes plásticas.

Entretanto em 1837 foi publicado em Varsóvia, por F.S. Dmochowski, um livro de gravuras, intitulado **Podróż malownicza okolo swiataw latach 1834-1836** (Viagem pitoresca ao redor do mundo nos anos 1834-36). O autor dos desenhos tinha sido Frederico Cristoforo Dietrich (1779-1847), um alemão que desde 1819 fixou residência em Varsóvia junto com seu pequeno filho Adolfo (1). Dietrich nunca tinha saído da Europa, mas os seus desenhos representam lugares nos 5 continentes! Surge a pergunta: como foi possível executar paisagens dos países nunca vistos? Encontramos a resposta: o artista baseou-se na obra de Jules Sebastien César Dumont d'Urville (1790-1842), conhecido navegador francês, um dos maiores viajantes do século XIX, talentoso escritor e desenhador, que publicou várias obras em que descreve as suas longas viagens, e entre elas **Voyage pittoresque autour du monde em 2 volumes** (1833, 1834). Ora, esta obra foi publicada em Varsóvia nos anos 1834 e 1835, numa tradução polaca. Todavia, esclarecemos que Dietrich não copiou os 117 desenhos do seu predecessor, só procurou neles informações indispensáveis. Foi aliás, ajudado por

seu filho Adolfo, aluno da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Varsóvia nos anos 1828-30.

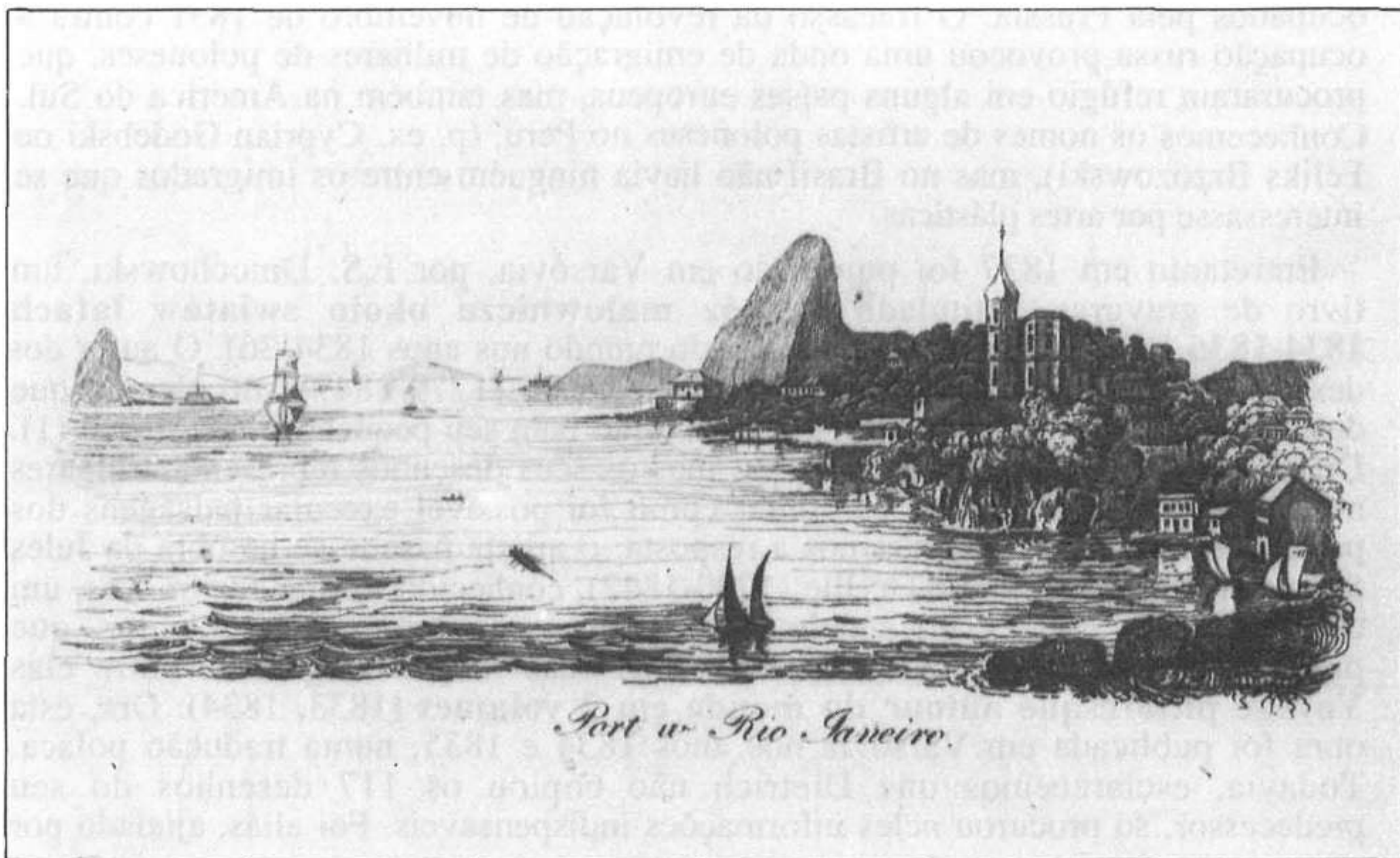
Do Brasil encontramos as seguintes representações: **O porto do Rio de Janeiro** (fl. 10), (lam. 1), **O porto de São Luis** (fl. 13), (lam. 2) **Plantação de açúcar** (sic! - fl. 14), **Os garimpeiros** (fl. 27), **Igreja em Pompel-mouse** (fl. 14), **Liteira na Bahia** (fl. 79) (lam. 3), **A cidade de Pará** (fl. 76) (lam. 4) **Aqueduto do Rio de Janeiro** (fl. 81) (lam. 5) e **A Selva** (fl. 86). Quem conhece o Brasil dos tempos coloniais não terá dúvida que os desenhos refletem perfeitamente a realidade, tal como é apresentada por vários artistas que trabalharam in loco.

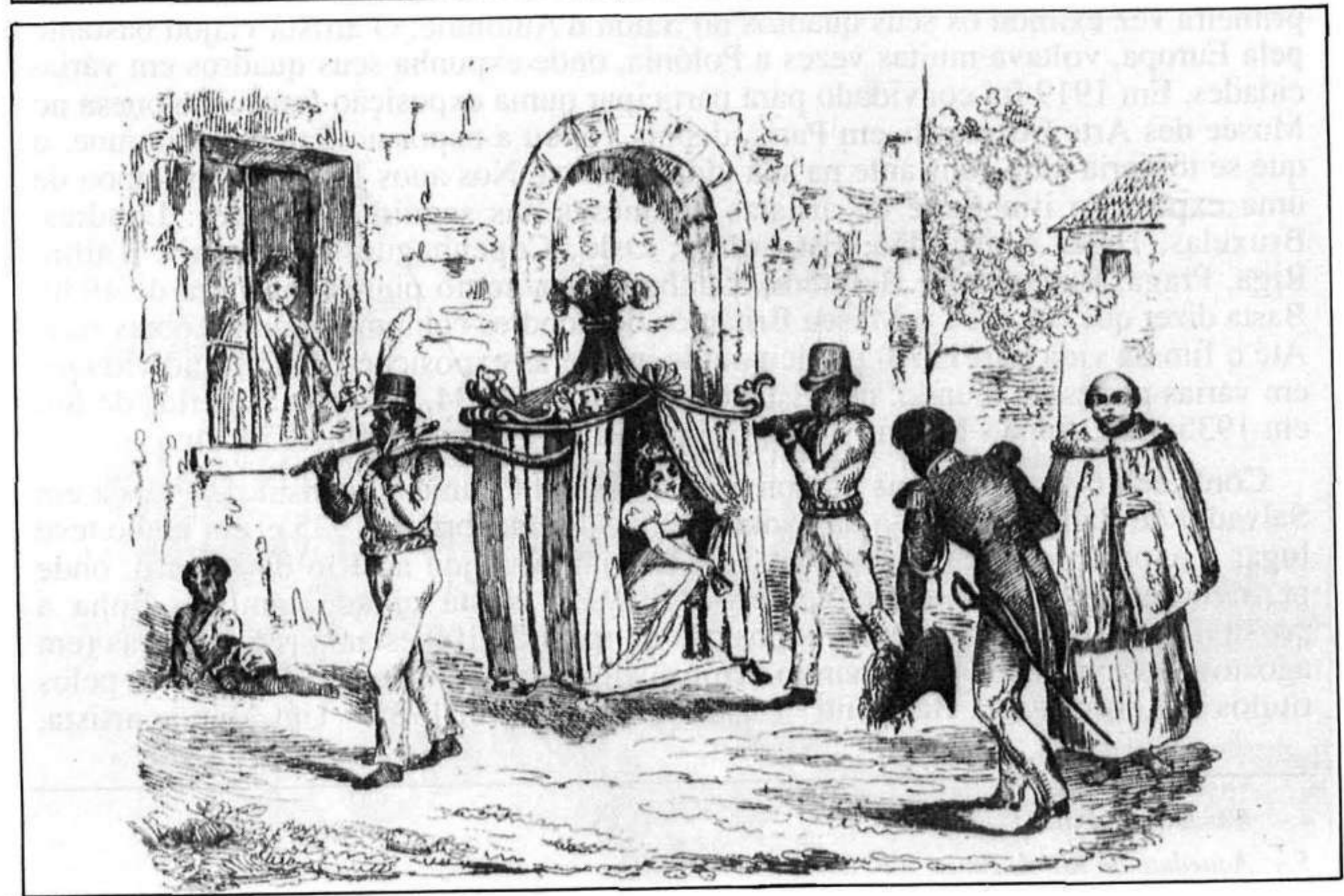
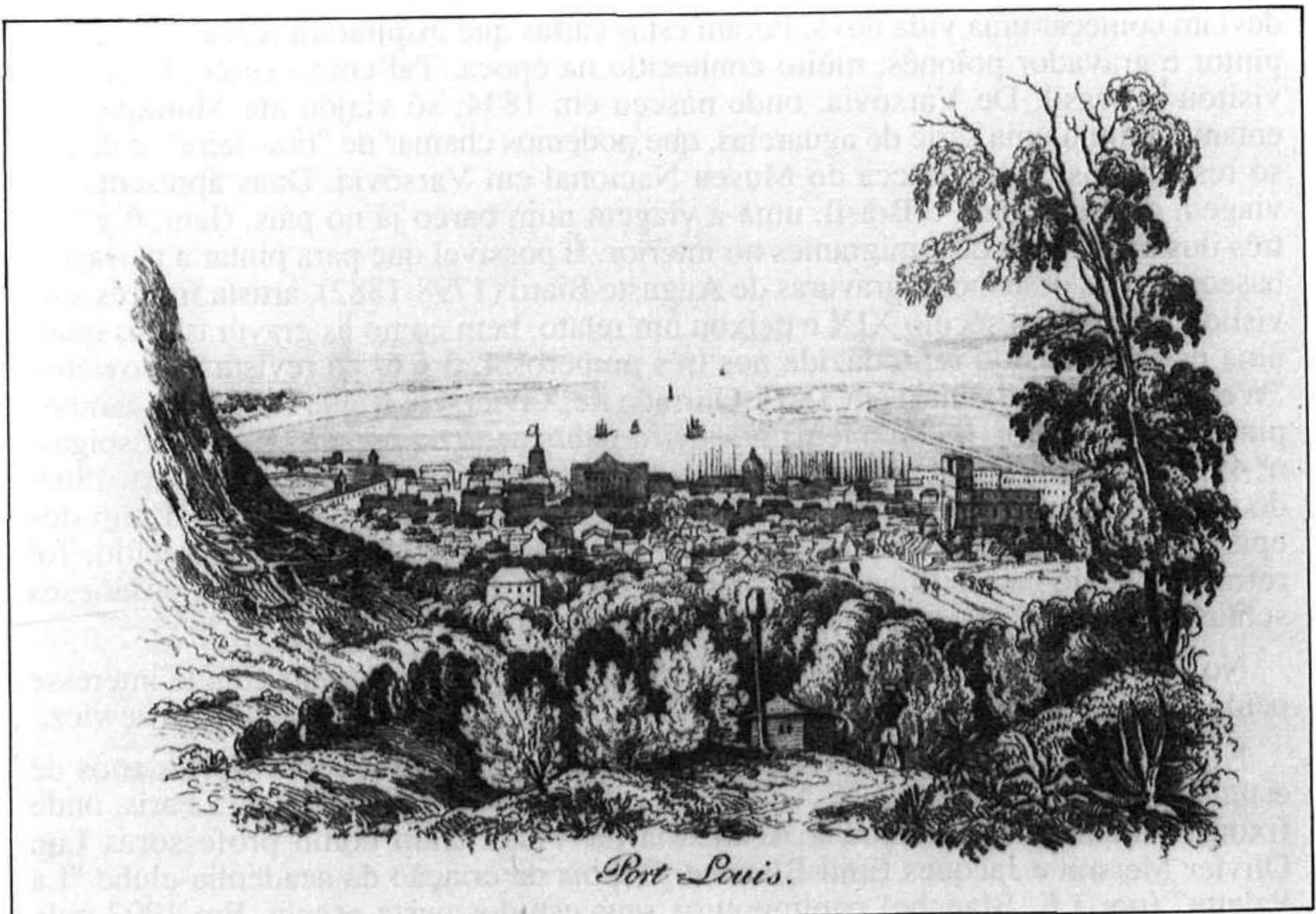
Nos anos setenta do século XIX apareceram várias aguarelas pintadas por Xavier Pillati e que tematicamente ligavam-se ao Brasil. Por qué? Depois da segunda revolução contra o domínio russo começou, a partir de 1864, a chamada "febre brasileira", quer dizer uma emigração maciça para o Brasil, incentivada — como é sabido — pelos próprios brasileiros em toda a Europa. Dos territórios da Polónia emigravam sobretudo os camponeses pobres, que nutriam a esperança de encontrar no país imenso condições adequadas para o desenvolvimento do trabalho agrícola, de obter parcelas de terra que possibilitassem esse trabalho nas condições satisfatórias. Havia uma vastíssima correspondência transmitida por esses emigrantes, onde se relatava não somente os incidentes da viagem em péssimas condições, mas também informava-se sobre as condições da vida na província brasileira, onde os emigrantes

1.- *Oporto do Rio de Janeiro. F. Dietrich.*

2.- *Oporto de São Luis. F. Dietrich.*

3.- *Liteira na Bahia. F. Dietrich.*





deviam começar uma vida nova. Foram estas cartas que inspiraram Xavier Pillati (2), pintor e gravador polonês, muito conhecido na época. Tal como Dietrich, ele não visitou o Brasil. De Varsóvia, onde nasceu em 1834, só viajou até Munique. No entanto, pintou uma série de aguarelas, que podemos chamar de "brasileira", e de que só restam seis na biblioteca do Museu Nacional em Varsóvia. Duas apresentam a viagem de navio para o Brasil, uma-a viagem num barco já no país, (lam, 6 y 7) e três ilustram a vida dos imigrantes no interior. É possível que para pintar a paisagem baseou-se nos desenhos e gravuras de Auguste Biard (1798-1882), artista francês, que visitou o Brasil no século XIX e deixou um relato, bem como as gravuras, dos quais uma parte tinha sido reproduzida nos três números/4, 5 e 6/ da revista varsoviense "Wedrowiec" (Andarilho) em 1863. O irmão de Xavier, Henrique Pillati (3), também pintor e desenhador, tratou o tema brasileiro publicando na revista "Klosy" (Espigas) nº 45, 1866 p. 517, um curioso desenho que representa a cena da rendição, em 1865, do general paraguaio Estigarribia na presença do Imperador D. Pedro II, um dos episódios da guerra com Paraguai. O tema brasileiro, até o fim do século, foi retomado pelos escritores que descreviam a vida dos imigrantes poloneses sublinhando as dificuldades de adaptação no novo ambiente.

No séc. XX temos na Polónia dois artistas que demonstraram um grande interesse pelo Brasil e visitaram o país. Trata-se de Constantino Brandel e Tadeu Kulisiewicz.

Konstanty Julian Brandel nasceu em Varsóvia em 1880. Depois de três anos de estudos na Academia de Belas Artes em Cracóvia, partiu em 1903 para Paris, onde fixou residência. Frequentou a Academia de Vitti, tendo como professores Luc Olivier Merson e Jacques Emil Blanche. Depois da criação da academia-club "La Palette" (por J.E. Blanche) continuou os seus estudos nesta escola. Em 1907 pela primeira vez exibiu os seus quadros no Salon d'Automne. O artista viajou bastante pela Europa, voltava muitas vezes a Polónia, onde expunha seus quadros em várias cidades. Em 1919 foi convidado para participar numa exposição franco-polonesa no Musée des Arts Decoratifs em Paris, depois voltou a expor no Salon d'Automne, o que se tornaria uma constante na sua vida artística. Nos anos 1920/21 participou de uma exposição itinerante de artistas poloneses nas seguintes cidades: Londres, Bruxelas, Haia, Amsterdão, Estocolmo, Oslo, Copenhague, Helsinquia, Tallin, Riga, Praga, Budapeste e Belgrado. Ganhou fama como pintor por volta de 1930. Basta dizer que em 1931 o Museu Britânico de Londres comprou algumas obras suas. Até o fim da vida (em 1970) participou de inúmeras exposições, muitas individuais, em várias partes do mundo: nos Estados Unidos em 1934, 1936, na América do Sul em 1935, na Europa - Madrid 1935, Coimbra 1937, Roma 1949, 1950, etc.

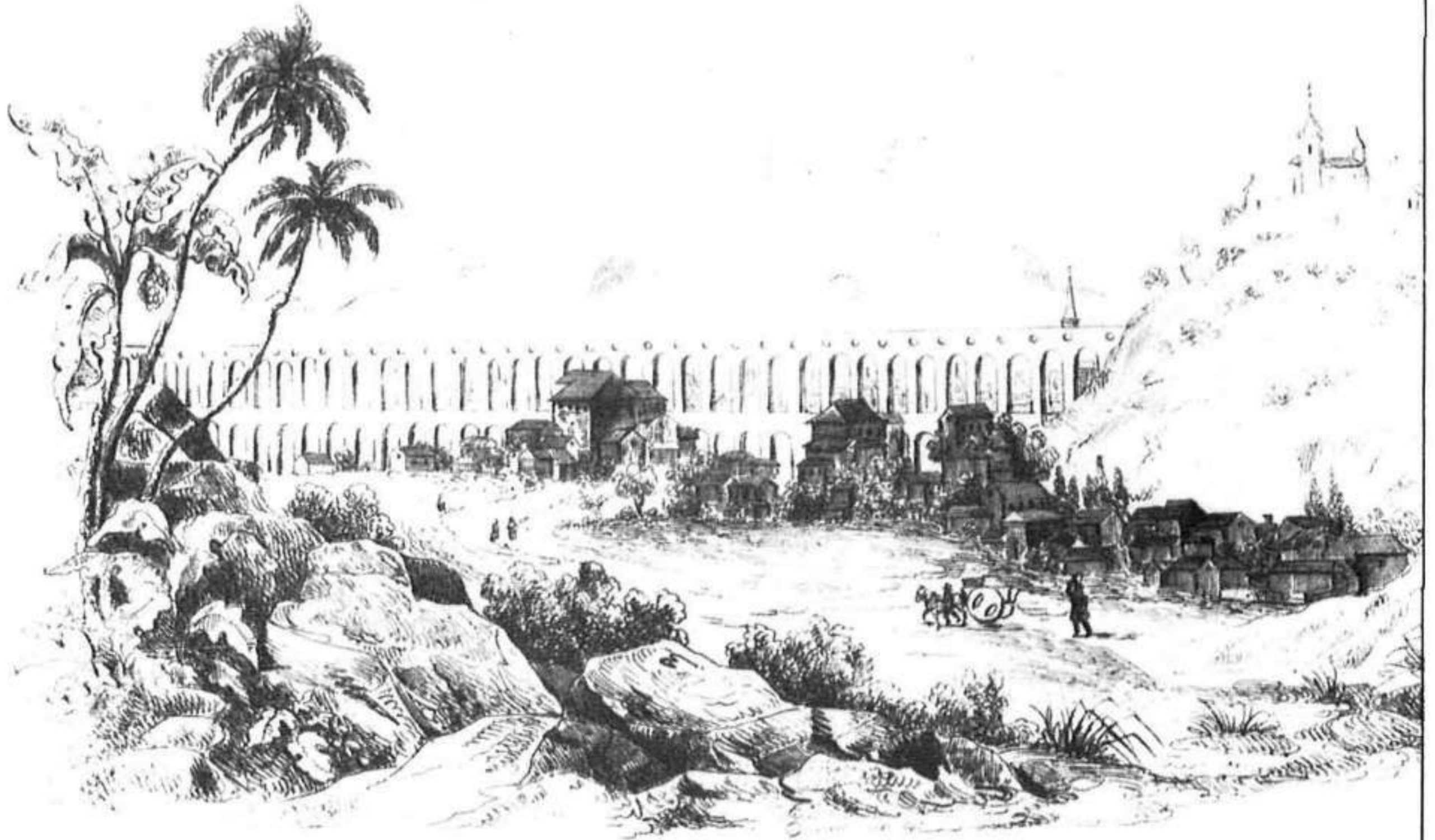
Conheceu o Brasil graças ao convite de Lucien Caumeau, consul de França em Salvador de Bahia. Chegou a Salvador nos meados de abril de 1935 e, em junho teve lugar a exposição de 50 estampas suas. Em julho viajou ao Rio de Janeiro, onde permaneceu até o fim de novembro de 1935. Nesta cidade também tinha a possibilidade de organizar uma exposição de mais de 100 estampas e gravuras (em agosto). As exposições originaram críticas elogiosas como se pode concluir pelos títulos nos jornais: na Bahia no "Imparcial" de 13.VII.1935 - Um grande artista,

4.- *A cidade de Pará. F. Dietrich.*

5.- *Aqueduto do Rio de Janeiro. F. Dietrich.*



Miasto Para.



na "Tarde" - Um aguafortista de talento (4.VII.1935); no Rio de Janeiro, no "Globo" de 5.IX.1935 - A gravura e um grande artista.

Konstanty Brandel aproveitou a estadia no Brasil para executar vários estudos paisagísticos, esboços de arquitetura, de folclore e até da flora brasileira. Depois de voltar para França pintou 18 aguarelas com paisagens da Bahia. Confessou um dia: "Ois Brasil tem sido um importante capítulo na minha vida. Fui deslumbrado pela luz, luz que nunca tinha visto antes. Para mim foi uma revelação, uma descoberta. A estadia no Brasil exerceu uma grande influência sobre meu trabalho. Numa paisagem não me interessa a planície, mas o espaço. No Brasil eu tinha o espaço e a luz. Executei muitos desenhos coloridos, dos quais uma parte serviu para pintar aguarelas". (4)

O espaço na criação artística de Brandel é concebido de maneira muito singular e individual - faz pensar no movimento, mesmo quando falta a representação de qualquer ação. Os efeitos da luz são muito importantes para o artista, especialmente na técnica de aguarela que ele começou a usar a partir de 1927. Podemos dizer que o problema da luz tornou-se o fulcro da sua criação pictural.

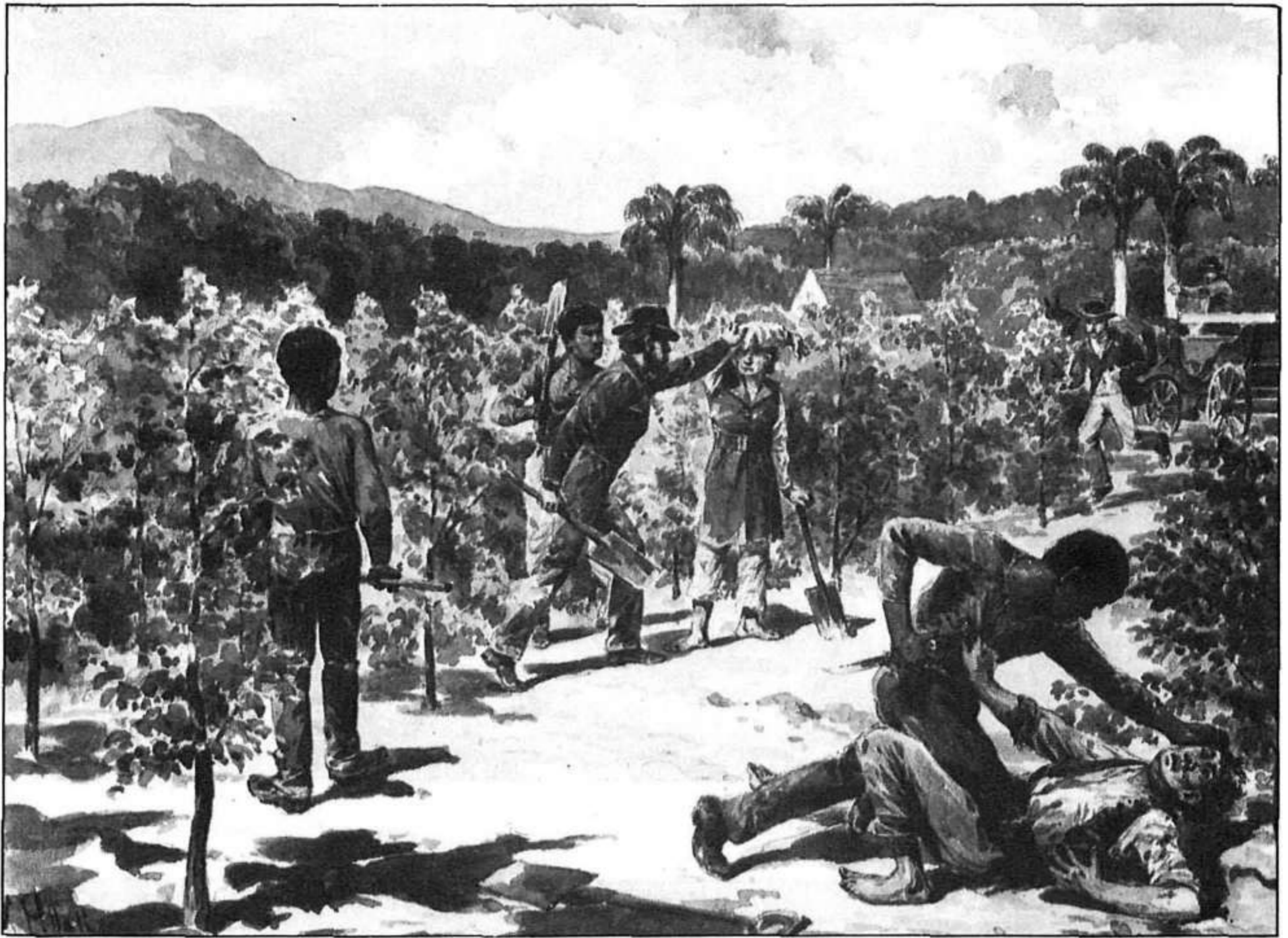
Ainda nos anos 1947-1949 Brandel - baseando-se nos esboços feitos na Bahia - pintou várias aguarelas, e das mais bonitas, como p.ex. **Avenida Oceânica**, (lam. 8) **O porto, A árvore num cabo**, (lam. 10) **A dança**. (lam. 11) Várias aguarelas "brasileiras" foram exibidas nas 3 exposições da obra do artista: em 1958 (Varsóvia e Cracóvia), em 1977 (Varsóvia) e em 1980 (Varsóvia). Vale á pena acrescentar que Brandel no seu testamento ofereceu aos museus poloneses mais de 3000 das suas criações: aguarelas, guaches, desenhos, esboços, pastéis e gravuras.

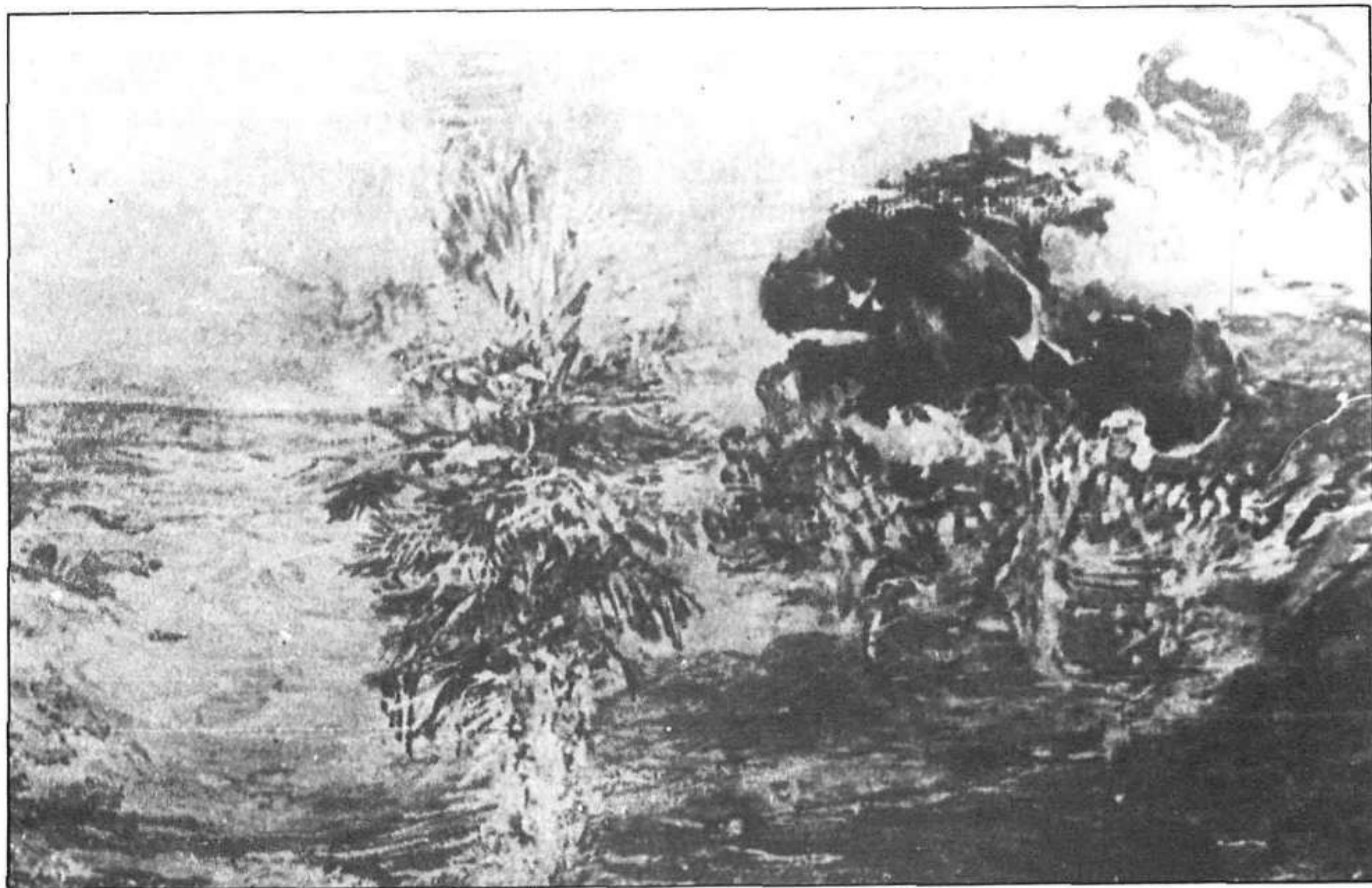
Outro artista polones a visitar o Brasil tinha sido Tadeusz Kulisiewicz. Nasceu em 1899 e foi aluno da Escola de Belas Artes em Varsóvia, desde 1923. Um ano depois de terminar os estudos, recebeu o seu primeiro prêmio na exposição da gravura polaca. No ano de 1930 viajou à França e à Bélgica com uma bolsa de estudos e no mesmo ano participou pela primeira vez na Bienal de Veneza. Voltará a esta Bienal em 1936 e foi lá que recebeu um prêmio em 1954. Kulisiewicz - desde 1946 professor na Academia de Belas Artes em Varsóvia - viajou muito, visitou a Índia e a China, teve exposições individuais em França (1956), no México (1957), na Romênia, Finlândia, Itália, Alemanha, Cuba nos anos 1958-1959.

Em abril de 1962 chegou ao Brasil para participar com os seus desenhos e aguarelas na VI Bienal de São Paulo. A sua estadia foi coroada do êxito: recebeu um prêmio na Bienal, teve exposições individuais no Rio de Janeiro, em Salvador de Bahia e Belo Horizonte; de Belo Horizonte fez uma viagem para conhecer as cidades históricas mineiras: Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo. Ficou impressionado com a paisagem e com a incorporação nela do conjunto de esculturas de Profetas - obra famosa de Aleijadinho (Antônio Maria Lisboa). Realizou muitos desenhos (cerca de 200) fixando não somente as paisagens brasileiras, mas também tipos humanos, p.ex. os mulatos, e cenas de folclore, como p.ex. a capoeira (em Salvador). Observa-se o grande cuidado para não deixar escapar nenhum pormenor que

6.- *Imigrantes poloneses no Brasil. K. Pillati.*

7.- *Imigrantes poloneses no Brasil viagem no barco. K. Pillati.*





8. - *Avenida Oceânica (Bama)*. K. Brandel.



9. - *O Porto*. K. Brandel.



10. *A árvore num cabo. K. Brandel.*



11. *A dança. K. Brandel.*

pudesse ajudá-lo na recreação exata do ambiente brasileiro (5) (lam. 12, 13, 14 y 15).

Kulisiewicz deixou o Brasil em junho de 1962, mas com a intenção de voltar um dia e apresentar a série brasileira. Entretanto em 1964 houve uma grande exposição de sua obra em Varsóvia e nela foram apresentados - entre outros - 70 trabalhos, tendo como tema o Brasil e o seu povo. Estes trabalhos - gravuras e aquarelas - ficaram nos anos 1965-1967 expostos no Brasil: no Rio, em S. Paulo e Belo Horizonte, merecendo 15 recensões elogiosas dos críticos brasileiros. Nota-se nas obras do artista uma expressiva deformação das formas, traço característico da sua arte.

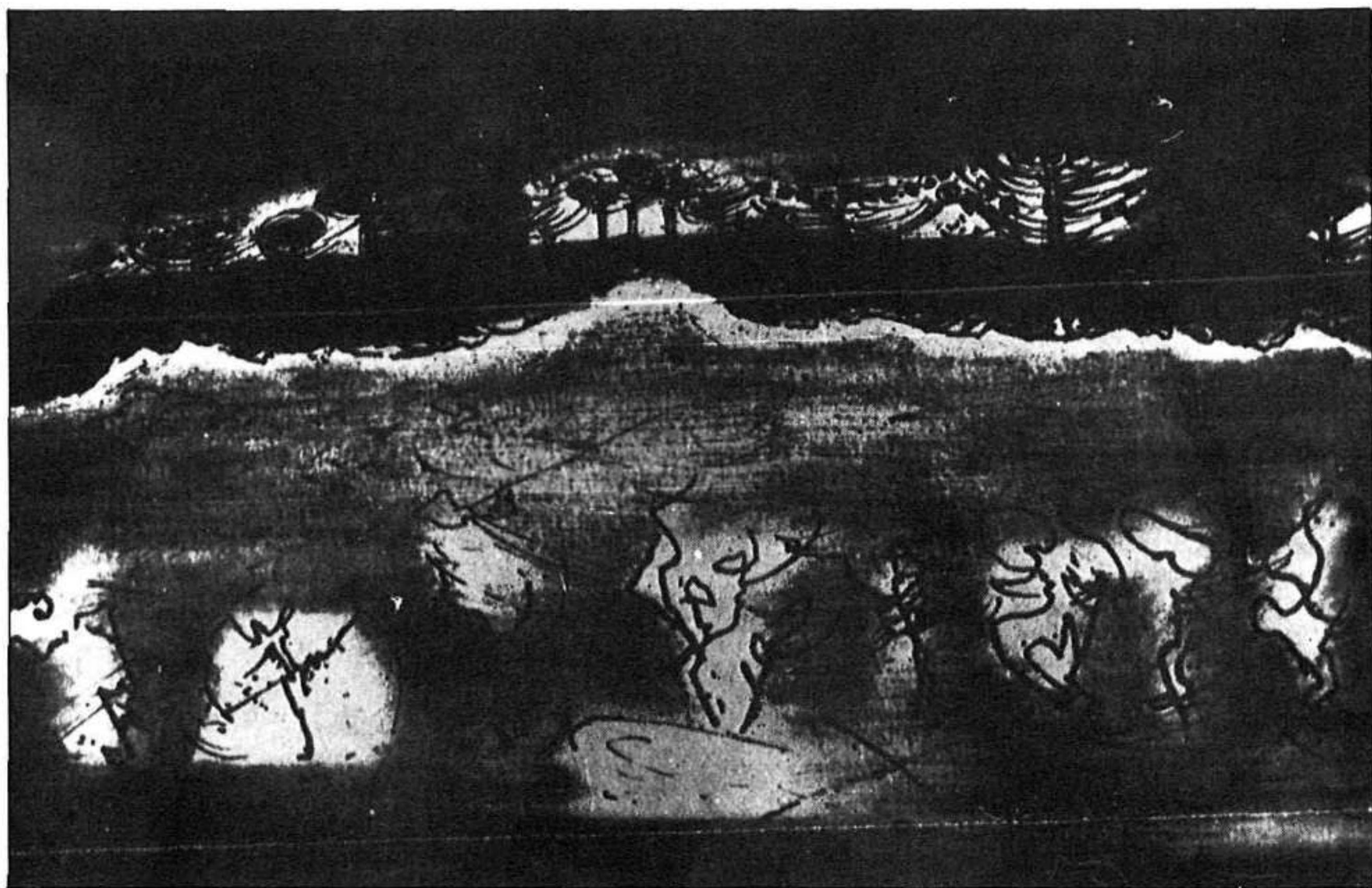
Kulisiewicz voltará muitas vezes aos temas brasileiros (6), documentando sinteticamente o que de mais característico lhe ficou na memória. Os últimos trabalhos datam de 1983, o que prova a fascinação do artista pelo exotismo do grande país sul-americano.

*

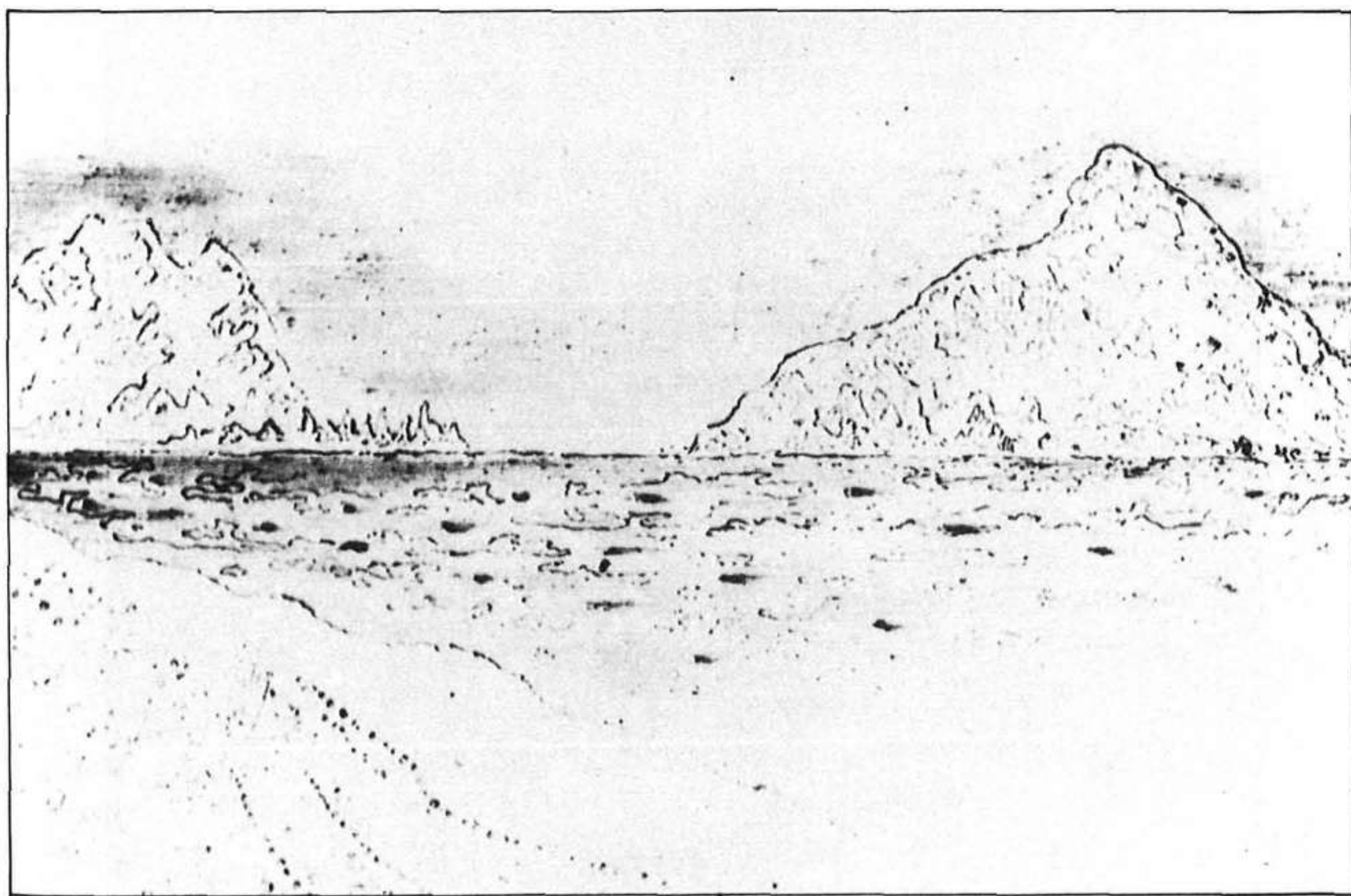
Este são os artistas poloneses que retrataram cada um a sua maneira e em épocas diversas a pátria de Portinari. São poucos, mas merecem ser lembrados, quando se fala dos temas iberoamericanos na arte europeia.

NOTAS

- (1) Fryderyk Krzysztof Dietrich era filho de um ourives na corte do príncipe Hohenlohe/Wirtembergia/; aprendeu o desenho e a pintura com Johann Jacob Schillinger e outros artistas alemães. Também ele trabalhou na corte, mas depois da morte do príncipe deslocou-se a Amsterdão/1807/, a Paris/1809/, a Londres/1810/ e a Berlim, onde ficou até 1817, ano em que voltou a Amsterdão; a seu filho Adolf Fryderyk nasceu nesta cidade em 1817. Depois da morte de sua mulher viajou a Poznan e a Varsóvia/1819/, onde fixou residência e casou com uma polonesa, O seu filho Adolfo, totalmente polonizado, também artista, visitou a Alemanha em 1859/Berlim e Dresden/, cerca de dez anos depois da morte do pai; morreu em 1860. As obras do pai e filho tinham sido expostas na Biblioteca Nacional em Varsóvia em 1977. Nesta ocasião foi publicado um catálogo de autoria de Hanna Widacka/101 páginas e 12 ilustrações/. H. Widacka é autora de uma tese de doutoramento, consagrada a F. K. Dietrich, defendida em 1985, mas não publicada.
- (2) Ksawery Pillati /1843-1902/ nasceu em Varsóvia; estudou na Escola de Belas Artes nesta cidade e também em Munique nos anos 1869-1871. Pintor de gênero, aquarelista, desenhador, fez muitas ilustrações para as revistas mais lidas na época. Desde 1881 tornou-se director da revista "Tygodnik Powszechny"/em Varsóvia/. Cit. por E. Benezit - Dictionnaire des peintres, sculpteurs dessinateurs et graveurs, t. VI, St. Quen 1956.
- (3) Henryk Pillati/1832-1894/ estudou na Escola de Belas Artes em Varsóvia, depois em Munique. Visitou Paris/1855/ e Roma /1857/. Excelente ilustrador, melhor pintor do que seu irmão Ksawery, fez muitos quadros de temas históricos, trabalhou principalmente para os aristocratas poloneses, Cit. por E. Benezit, o.c.
- (4) Witold Leitgeber, Rozmowy z Brandlem/Conversas com Brandel/, ed, do Museu Nacional, Varsóvia 1979, p. 33-34.
- (5) T. Kulisiewicz, Szkicownikz podróży do Brazylii, 1962 /Caderno de esboços - desenhos e anotações durante a estadia no Brasil/ não publicado.
- (6) Irena Jakimowicz, Tadeusz Kulisiewicz, ed. Arkady, Varsóvia 1976.



12.- Paisagem do Paraná. T. Kulisiervicz.



13.- Montanhas. T. Kulisiervicz.



14. — *A mulata.* T. Kulisiervicz.

Polish immigrants had been known in Brazil since the 17th century but great numbers arrived after the Napoleonic wars and especially during the "Brazilian fever" of the mid-19th century; many wrote home describing the country's hardships. Two artists in Warsaw did much at that time to popularize Brazilian types and scenery, though they never left Europe themselves: F. C. Dietrich with his engravings, based on the work of Dumont d'Urville, and X. Pillati, who possibly used drawings and prints by Auguste Biard as the source of his watercolors. In the 20th century two Polish artists, K. Brandel and T. Kulisiwicz, travel extensively through Brazil and their subsequent work is strongly tinged with the country's spaciousness, landscapes and light, as well as its architecture, folklore and human types.



15.— *A Capoeira (Baia). T. Kulisiwicz.*

EL COMERCIO DE IMAGENES DE ESPAÑA CON AMERICA Y FILIPINAS: ALGUNOS EJEMPLOS

MARGARITA M. ESTELLA

El objetivo de un Congreso de arte es no sólo dar a conocer una serie de hechos artísticos inéditos o presentar un análisis de los conocidos bajo distintos puntos de vista sino también, en un intercambio enriquecedor, sugerir nuevos temas que no pueden abordarse sin una previa acumulación de material, del correspondiente campo de estudio. Con estas palabras queremos justificar el título de la Comunicación pues aunque en principio no parece ajustarse estrictamente a los indicados a esta Sección, responde a su espíritu al señalar, aunque sea brevemente, algunos temas cuyo estudio pensamos aportaría interesantes elementos de juicio sobre el propuesto en la Convocatoria y dando a conocer casos concretos del campo de la escultura que ilustran una posible vía para la investigación en este área.

Se incluyen las Islas Filipinas porque administrativamente dependieron de la Nueva España y aunque su arte colonial, profundamente teñido de orientalismo en muchas de sus manifestaciones, es diferente del hispanoamericano, de alguna manera, como se dirá respecto a la escultura quiteña, pudo influir en su gestación.

La llegada a Europa de los productos artísticos de las civilizaciones precolombinas —azteca, maya, inca etc.— desde los primeros años del Descubrimiento, sistematizada en tiempo de los Borbones, no tuvo excesiva repercusión artística en el arte occidental. Si su influencia en el arte colonial hispanoamericano fue importante y en cierto modo definitiva por ejemplo en el de la decoración arquitectónica en ciertas áreas de la América hispana y en algunos detalles de la escultura exenta —véase este pequeño relieve de marfil en el que el típico jaguar zapoteca sustituye al perro de Santo Domingo (1)— no llega a impregnar el ideal estético perseguido por sus artífices. Hay que pensar que España por muchos motivos implanta en las tierras conquistadas su cultura en todos los campos del pensamiento y del arte y que, como ocurrió con Roma, los pueblos que la reciben en el Continente americano intentan asimilarla rápidamente.

El caso de Filipinas, en una interesante encrucijada cultural, fue muy diferente. Entre dos fuertes corrientes civilizadoras, fundamentalmente china la oriental y la occidental representada por España, sus productos artísticos adolecen de esta tensión que en casos resuelven refugiándose en lo nativo, de un primitivismo muy acusado. En todo caso, la labor de intermediaria fue fundamental y refuerza el orientalismo que por otros caminos llegaba a Europa a través de Portugal principalmente, sin olvidar que Holanda, fiel al principio del "mare liberum" de Grocio por caminos quizás no muy heterodoxos se instala desde el principio del siglo XVII en el S. E. asiático. Es curioso que fuese en este país, de menor importancia respecto a las grandes potencias coloniales de la Península Ibérica donde se localizan los precedentes de la rocalla, cuya ascendencia oriental señalan los estudiosos. En todo caso, los productos artísticos de su escuela colonial "de Batavia", ni por su número ni por su calidad pudieron ejercer la influencia de los iberoamericanos o de los hispanofilipinos, sin detenernos ahora con la de los lusoindios.

Es decir, que es difícil determinar el legado artístico de Hispanoamérica y Filipinas a Europa pues para establecer principios generales se precisa documentación concreta sobre los objetos enviados que faciliten el análisis pausado de los posibles reflejos de su estilo en el arte europeo y consecuentemente de los temas coloniales que en él se detectan.

Se han emprendido estudios respecto al conjunto de la pintura americana llegada a España, sobre la difusión de los enconchados (1 bis) —remedo de los japoneses del arte "namban— y de las lacas mejicanas —que a partir del Descubrimiento imitan las chinas—, del atractivo de los objetos de plumería y de la masiva llegada a España, en concreto y a Europa, en general, de las esculturas en marfil hispanofilipinas, fuertemente orientalizadas.

No obstante queda aún mucho por hacer sobre la repercusión de estas manifestaciones artísticas coloniales en la evolución del arte español y europeo. Los interesantes temas tratados en las ponencias han determinado la imagen de América en el arte europeo del grabado y la pintura, los elementos americanos en la arquitectura andaluza (que no ha podido ser leída) o en el arte español del XVIII.

Nuestro estudio sobre la escultura en marfil filipina y americana y la bibliografía que en su día hubimos de consultar, nos sugirió otros, que enunciaremos brevemente y el concreto, que tenemos en proyecto, sobre las consecuencias artísticas del tráfico de imágenes entre España y sus provincias ultramarinas de América y Filipinas.

Pensamos que el estudio de los temas decorativos de origen colonial se ha referido casi exclusivamente a los orientales más o menos puros —y eso sería otro tema—, a campos concretos de los tejidos, porcelanas y algunos otros, y al siglo XVIII, sin buscar precedentes cronológicos anteriores probables desde principios del siglo XVI, ni interesarse por su reflejo en otros campos, como por ejemplo lo ha hecho ahora Bernal. En sí el tema es árido pues las investigaciones llevan a veces a localizar un motivo en el arte colonial que tuvo su precedente en el europeo, como por ejemplo este concreto, en forma de vaina, de una escultura de marfil hispanofilipina, derivado del que aparece en el manto de la Virgen de Lebrija de Cano. Otras veces, como en el caso de este dragón que acompaña a San Miguel llegado a España a mediados del siglo XVII, se podría buscar un precedente de uno de los motivos de las "chinoiseries" tan divulgadas en el rococó europeo (2).

Otro campo que presenta un rico panorama para el estudioso es el de la iconología que ya ha sido objeto de numerosos y documentados estudios. Uno de sus capítulos que podría llamarse "iconografía indiana", la de los nuevos héroes que abren a Europa un nuevo mundo de civilizaciones desconocidas, despertó el interés de sus contemporáneos que concibieron sus hazañas como los clásicos ciclos de exaltación del Príncipe, con un sentir plenamente renacentista. El Descubrimiento proporciona nuevos temas que compiten con los clásicos de la mitología, como por ejemplo el dibujo preparatorio de la figura de Colón, obra de Francisco Rizzi (3) para el Arco de triunfo erigido en Madrid, a la entrada de la reina Mariana de Austria.

En relación con este tema interesa la noticia de Zarco del Valle sobre un ciclo de ocho lienzos sobre la vida de Hernán Cortés en el convento de Santa Eulalia de Barcelona, no localizados (4). Descritos de forma pormenorizada, dos de ellos aparecían firmados por el pintor aragonés del siglo XVII Fray Agustín Leonardo de Argensola, fraile del convento de la Merced de Madrid, donde precisamente estuvieron



1.— Niño Jesús, Ternate, Filipinas.

enterrados Don Fernando Cortés, nieto del Conquistador, y su esposa D^a Mencia de la Cerda, terceros Marqueses del Valle de Oaxaca. Posiblemente este ciclo tiene numerosos precedentes quizás grabados que debieron difundirse por toda Europa y sus colonias. Ponz dió la conocida noticia sobre la colección de cuadros embutidos de madre-perlas y policromados, con escenas de este mismo ciclo de Cortés en la Colección de los Duques del Infantado, en este caso de origen colonial (5). Una bella contribución escultórica a la iconografía de Cortés es el busto, conocido, de la villa Pignatelli en Nápoles, realizado por Manuel Tolsá que en Méjico representó al héroe a caballo, el año de 1794 (6).

El campo de la iconografía religiosa se ha tratado con relativa frecuencia desde el punto de vista de recepción de los modelos europeos en las nuevas tierras y nosotros presentamos en nuestro estudio sobre la escultura de marfil varios de los que inspiraron relieves hispanofilipinos como este del Divino Piloto también reproducido en una miniatura india o esta escena de la Piedad que decora este cuerno de marfil afroportugués, en el que los cazadores se visten a lo portugués (7). De algunos, como esta Magdalena, obra anónima del siglo XVII, localizamos copias en la pintura hispanoamericana y en el arte chinoportugués, tan próximo a lo hispanofilipino, pero no siempre puede delimitarse claramente los legados artísticos mutuos entre áreas culturales diferentes (8). Este es el caso del dibujo del "Entierro de Cristo", obra de Dirck Barends, grabado por Sadeler, que copia literalmente, aunque invertido el pintor y miniaturista Luis Lagarto en Puebla el año de 1612. Estudiado por Angulo, Moyssen y Martín de Soria, se localizó en la iglesia de Santa María del Castillo en Madrigal (Avila) un lienzo que reproduce asimismo el grabado de Sadeler y que se atribuyó al círculo del pintor sevillano Luis de Vargas (9). El desconocimiento de la fecha de ejecución de esta pintura abulense plantea el problema de la difusión de un mismo modelo en distintas áreas culturales, dada la cronología aproximada de los artistas citados que lo reproducen. Lógicamente posterior a éstos, podría sugerir el lugar de formación de Luis Lagarto al que se considera español.

Ya en el campo concreto de la escultura se recuerda la masiva llegada a América e incluso a Filipinas de los modelos artísticos españoles e incluso europeos, como se sabe del Niño del Cebú, al que se atribuye origen flamenco (de Malinas). Sin hablar de los grabados que podían facilitar el modelo al escultor nativo, se sabe del envío efectivo de obras talladas en España y de la emigración de artistas españoles a aquellas tierras, en general a las americanas. Los repertorios documentales como los de López Martínez permitieron a investigadores como Angulo, Marco Dorta, Schenone, Toussaint, Moyssen, Wethey, Berlin, Navarro, Gómez Hurtado, Mesa y Gisbert, Bernal, Palomero, Morales, Serrera y otros, la identificación de una serie nutrida de esculturas españolas en Hispanoamérica a más de algunas noticias de las llegadas a Filipinas, recogida por la Sra. Gatbontong. Pero no se ha estudiado en amplitud el envío de tallas americanas o filipinas a España, no obstante las relativamente abundantes citas sobre piezas concretas en los Inventarios y Catálogos monumentales de las provincias españolas. Con la excepción del trabajo de Martínez de la Peña sobre escultura americana en Canarias, el mío referente a la escultura en marfil hispano-filipina localizada en España y en general en Europa y, algunos otros (10) —aparte de los que posiblemente no conocemos— no se han explorado estas noticias que además incluyen referencias a otros objetos artísticos coloniales como pinturas, lacas, objetos de plumería, bordados, muebles, etc. ni se han recogido en



2.— *Santa Clara y sus monjas. Museo de Bellas Artes. Antigua, Guatemala.*

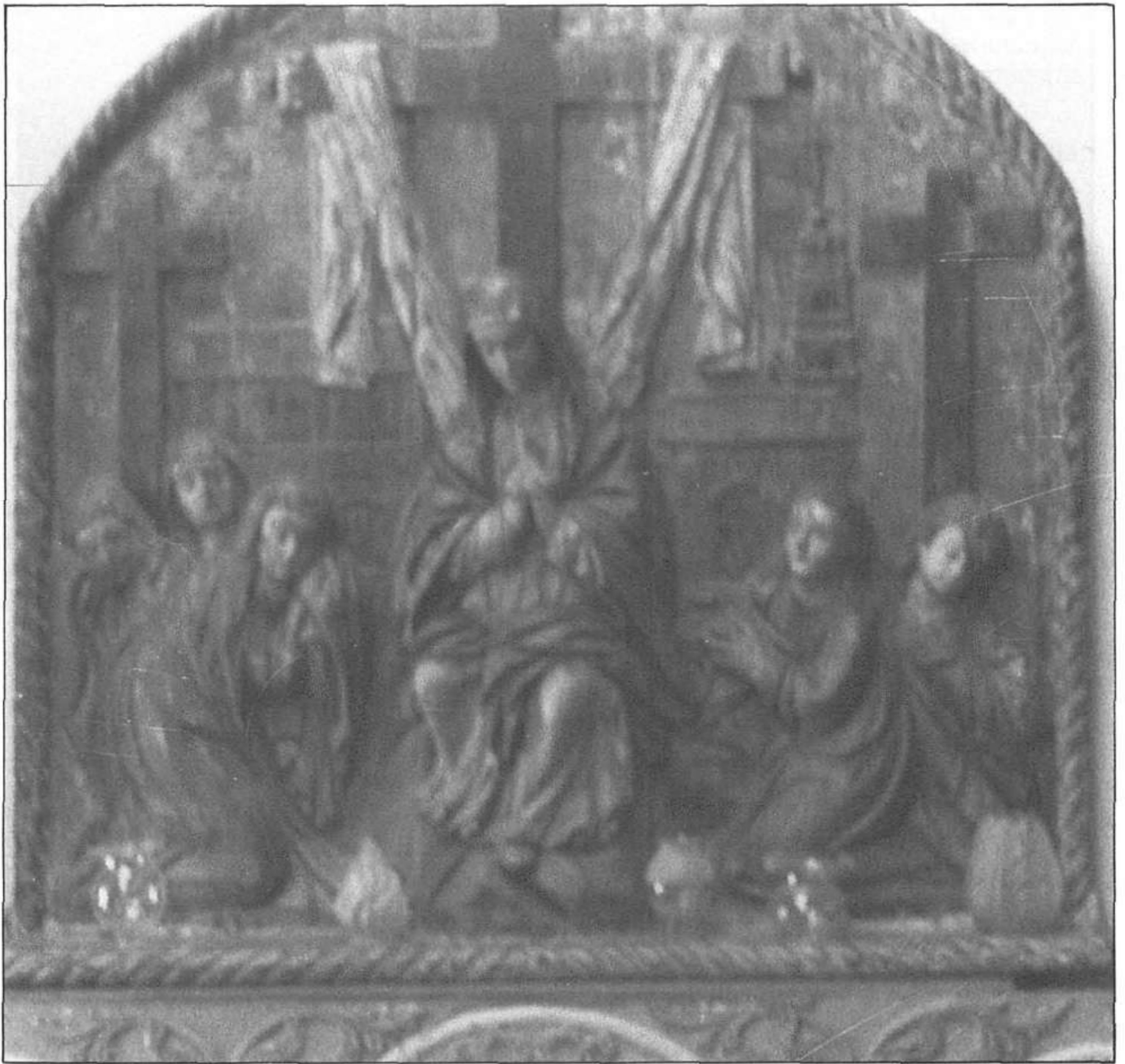
estudios los ejemplares escultóricos de evidente estilo colonial que se han detectado, por ejemplo, en el mercado artístico. Se hace ahora una breve aportación al tema con la identificación de unas piezas escultóricas en madera españolas o muy españolizadas en Filipinas y América, incluida la posible de Gregorio Fernández estudiada por Urrea, y la localización en España de unos pequeños conjuntos escultóricos que parecen de arte iberoamericano. Esta recopilación de material de estudio facilitará en su día elementos fiables para la investigación sobre la relación del arte iberoamericano con el español, en el campo de la escultura.

El famoso Niño Jesús de Ternate, dado a conocer por la Sra. Gatbontong, (Lám.

1) recuerda en gran manera al modelo montañésino del Sagrario sevillano, más que a su réplica en la Catedral de Méjico. Documentalmente se sabe que fue traído por los Jesuitas en 1663 a su localización actual, al parecer procedente de las Indias Orientales (11). Por supuesto la copia de imágenes europeas era común en sus dominios ultramarinos pero lo que se conoce de la escultura lusoindia no apoya demasiado la sugerencia de que sea obra de artistas nativos de su lugar de origen. No es aventurado pensar que la Compañía, para la que tantos trabajos hiciera Martínez Montañés en Sevilla, encargara un Niño Jesús que se atuviera al modelo sevillano, pues no parece obra del gran "Dios de la Madera", como llamaron al gran artífice andaluz. Recuerda más a la interpretación del tema por Juan de Mesa, su discípulo y concretamente a un Niño Jesús de colección particular que recientemente hemos clasificado como obra de su círculo. Este modelo se copió en marfil por artistas chinos residentes en las Islas por lo que no se excluye su realización por alguno de estos escultores.

En las mismas Islas Filipinas, en colección particular, pudimos estudiar un relieve que nos recordó al clasificado por el Prof. Angulo como de arte colonial hispanoamericano, con profunda influencia española que representa un grupo de Vírgenes Mártires, y se conserva en el Museo de Arte colonial de Bogotá, procedente del Convento de Santa Clara de Tunja (12). De estilo diferente, más arcaico aunque de cronología más avanzada, el relieve de Santa Clara y sus Monjas en el Museo de Antigua (Guatemala) (Lám. 2), procedente del convento de la Santa, recuerda en su composición al mencionado (13). Este de Filipinas puede relacionarse con ambos, aunque su mala reproducción no permite apreciar bien sus caracteres. La composición de la Dolorosa con las Santas Mujeres en el Calvario no responde a la iconografía usual del Descendimiento o a la del Llanto de la Virgen ante el Cristo muerto (Lám. 3), figura que al no aparecer en el relieve quizás se representara en talla exenta, como Cristo Yacente. La cruz cubierta por el sudario, con las de los dos ladrones a los lados, son detalles propios del siglo XVII avanzado que contrastan con el aire manierista de la figura de la Virgen, en relación con la iconografía de la Soledad, con la que no se aviene estrictamente la representación de las Santas Mujeres. El fondo, con una alta torre destacada a la derecha, parece original del autor pues es muy tosca y sin perspectiva, lo que excluye en principio la copia de un grabado europeo que pudo, sin embargo, inspirar en parte la composición. El marco de moldura sogueada es de un extraño formato poco común en lo español. En cualquier caso, los rostros ovalados de las figuras y la indumentaria de pliegues ondulados de poca profundidad y talla bastante seca son caracteres advertidos en los relieves citados al parecer de artistas nativos hispanoamericanos inspirados muy directamente en obras españolas. Todo lo expuesto apunta a un artífice colonial filipino o quizás español residente en las Islas, como pudiera ser el Fray Juan de los Santos que hacia 1700 trabajaba en el retablo desaparecido de la Catedral de Manila y en el de la Iglesia de San Pablo, de donde procede precisamente el relieve. No se puede probar la sugerencia pues no se conserva ninguna obra del artista y el Cristo de marfil que se le atribuye no es segura para la comparación estilística (14).

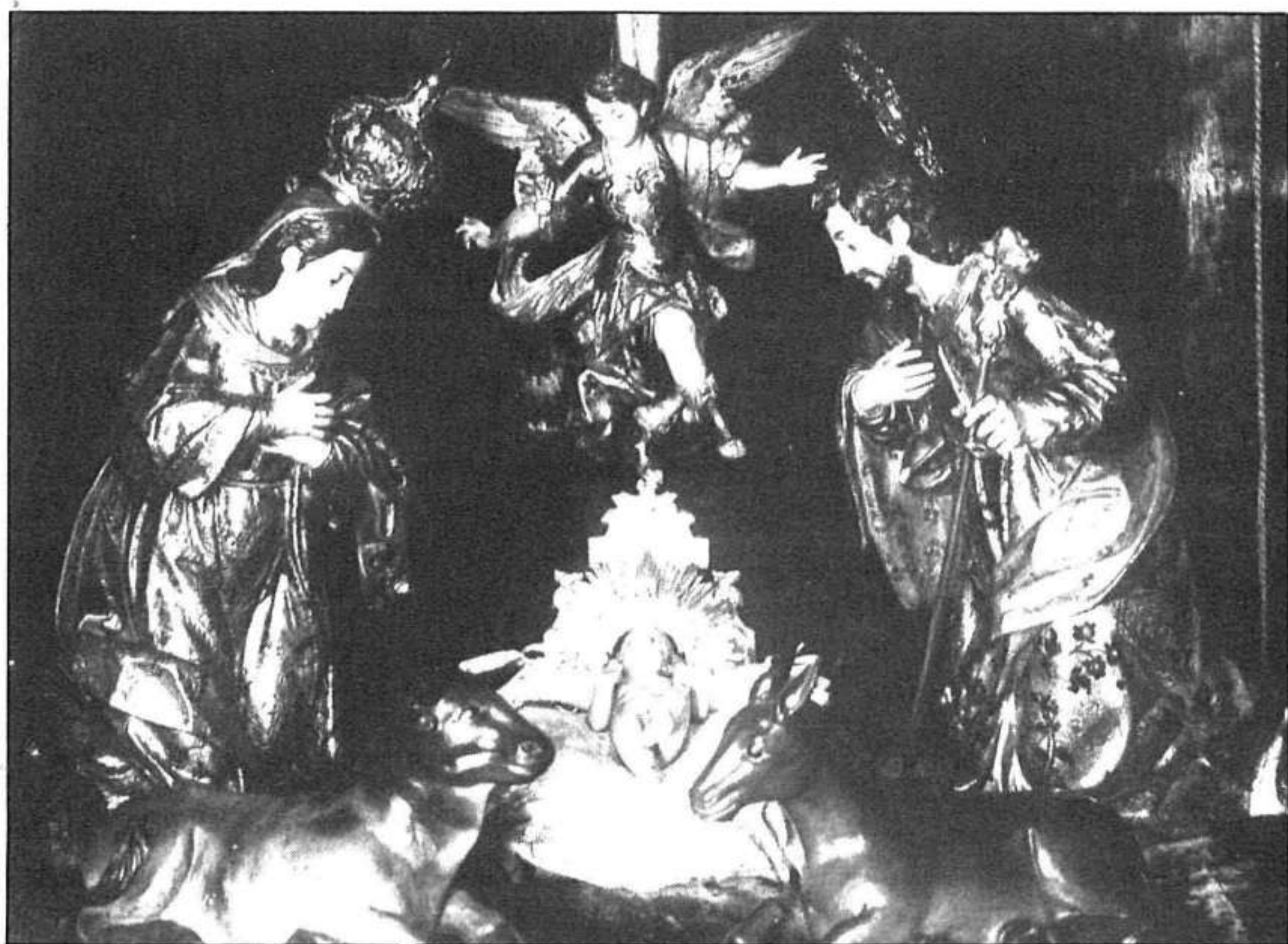
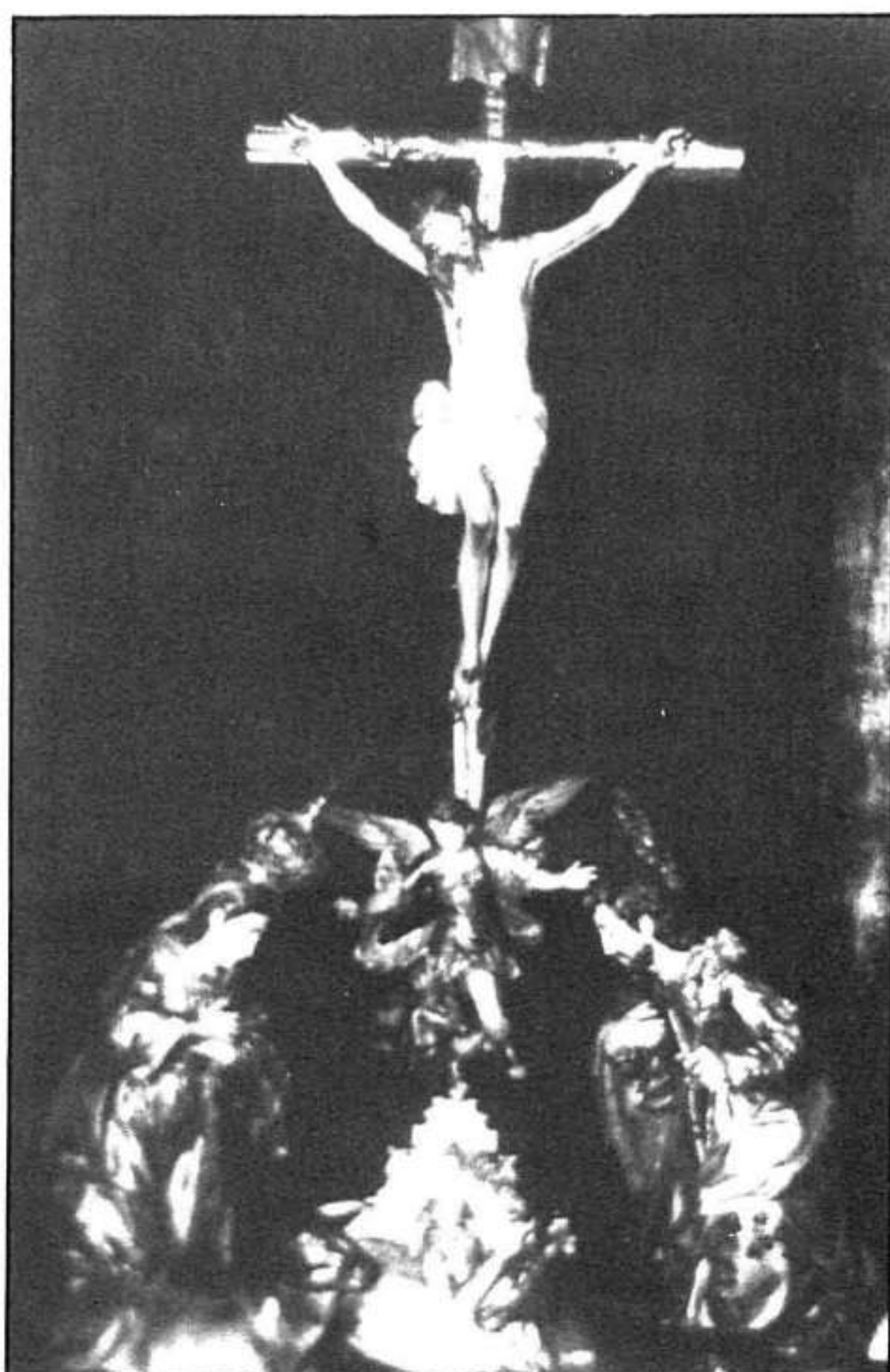
En el Convento de San Agustín de Manila se conserva una interesante Inmaculada atribuida sin ningún fundamento estilístico o documental al escultor español del siglo XVI Gáspar Becerra (Lám. 4). Se sabe que fue llevada a Filipinas en 1888 y su estilo denuncia una cronología dieciochesca avanzada (15). De hecho este tipo de



3.— *Dolorosa con Santas Mujeres en el Calvario. Colección Particular. Manila, Filipinas.*

Inmaculada que se insinúa en las obras españolas de Salzillo y en las esculturas de la escuela italiana de Mafra, en Portugal, tuvo una gran aceptación en colonias, con reflejos de la bella creación del quiteño Legarda, y en Filipinas y las colonias portuguesas se reprodujo con especial dedicación en marfil (16). Es curioso que este ejemplar ¿español? en talla de madera, llegara a las Islas años más tarde a la difusión del tipo en obras de marfil. Su arte, además, recuerda extrañamente al Santo Domingo de Buenos Aires, obra de Sampzón, un artista "indio filipino de origen sangley —chino— que lleva su arte, aprendido en Filipinas, a Buenos Aires, a finales del siglo XVIII (17). Lo dicho plantea una serie de problemas que no es el caso tratar ahora pero que habrán de resolverse más adelante.

No queremos dejar de mencionar el bello San José localizado por Urrea en Lima



(18). Atribuido a Gregorio Fernández tiene el doble interés de su valor artístico y de la novedad de un ejemplar castellano de esta calidad en aquellas tierras, más orientadas al comercio artístico con Sevilla y la escuela andaluza, como por ejemplo demuestra el Calvario en Tunja, de Vázquez (19).

Este tráfico artístico de imágenes que inicia su camino desde Sevilla, hacia Occidente hasta arribar al lejano Oriente, realiza su "torna viaje" con las esculturas de marfil a través del Pacífico, vía Acapulco, hacia tierras españolas y conforme avanza el tiempo amplía sus vías de difusión, sus centros de exportación y el tipo de esculturas que se envían a España.

En colección particular madrileña, de actual localización desconocida, se ha visto un interesante y bello grupo del Nacimiento, con las figuras de la Virgen, San José, el Niño y un Ángel, a los pies de un Crucifijo que aunque no forma parte del grupo parece de un estilo similar (Láms. 5 y 6).

La Virgen arrodillada en actitud de adorar al Niño, aparece cubierta por manto de amplios pliegues quebrados con efectos claroscuro y toda su indumentaria se cubre de ricos motivos policromados con un brillo metálico que se percibe incluso a través de su fotografía. San José en la misma posición, decora asimismo su manto con florecillas dispersas bien delineadas, destacadas sobre un fondo esgrafiado de fino dibujo. El ángel, en contraposto, deja al aire su manto de pliegues quebrados. Ante el Niño sobre la cuna, las figuras de la mula y el buey.

El Cristo, moribundo sobre cruz en forma de tronco de árbol, se cubre por paño de pureza de pliegues abultados, más suaves que los de la indumentaria de las figuras del Misterio. Con corona de espinas sobre su pelo rizado suavemente y separado del rostro, eleva sus brazos sobre la horizontal.

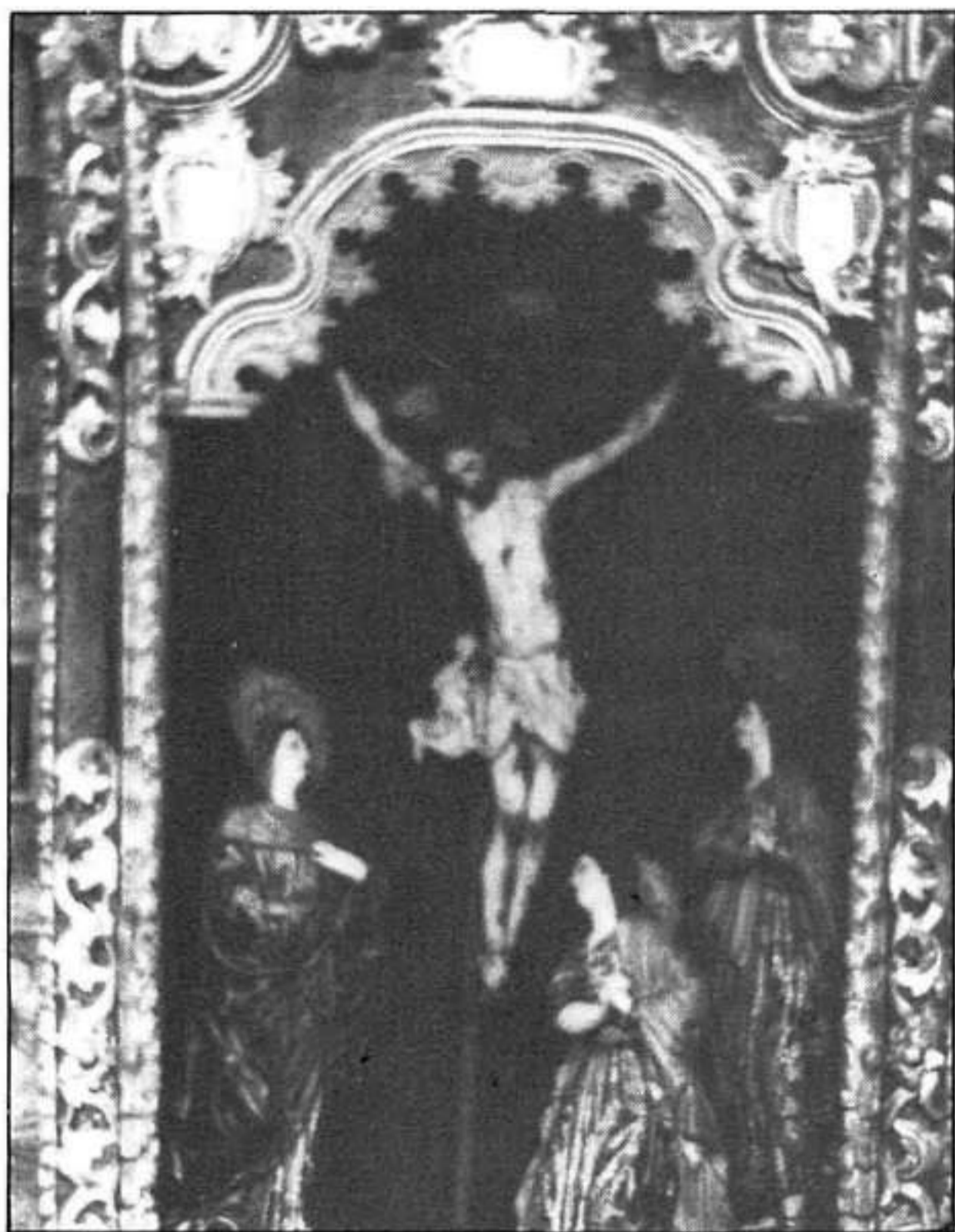
Como se ha dicho, no desentona del estilo de las figuras del Belén, que, en su conjunto, reflejan un arte dieciochesco. En efecto, el suave modelado de las facciones, la factura del cabello peinado hacia atrás dejando ver los pabellones auriculares, el tipo de policromía de finos y pequeños motivos florales sin enmarcar son caracteres propios de esta centuria y comunes a estos grupos del Nacimiento cuya máxima divulgación en Europa y América corresponde a estos años.

Su clasificación exacta, no obstante, planteaba dudas respecto a su adscripción a una escuela determinada. En efecto, desde el primer momento se advirtió su semejanza con la escultura americana de la época pero era difícil delimitar si podría ser obra quiteña o guatemalteca, por el brillo metálico de su policromía, más propio de esta última escuela que propició la llamada decoración "a la chinesca", sobre fondo de láminas de plata, de tonos más fríos que el clásico estofado sobre oro. No se ha podido estudiar la pieza al natural, ni resolver el problema de forma definitiva pues aunque la bella factura de las figuras, incluida la del Cristo, apoya su adscripción a la escuela quiteña, en la línea de las obras de Legarda y sobre todo de Capiscara, la policromía apoya su origen guatemalteco. Se comparó con la bella Inmaculada alada

4.- *Inmaculada. Convento de San Agustín. Manila, Filipinas.*

5.- *Cristo y Nacimiento. Colección Particular. Madrid.*

6.- *Nacimiento. Colección Particular. Madrid.*



7.— *Calvario. Museo Nacional de Arte Colonial. Quito, Ecuador.*

8.— *Nacimiento. Guatemala.*

9.— *Belén. Colección Particular. México.*

del ecuatoriano Legarda, con las del Angel, en el convento de San Francisco y el Calvario, en el Museo Nacional, ambas en Quito (Láms. 7 y 8), de Capiscara y con los grupos de Belenes guatemaltecos (Láms. 9 y 10) que dieron a conocer Berlín y Gallo, y aunque la duda subsiste, pensamos que es un bello ejemplar quiteño, o en el caso de que fuese guatemalteco, muy influido por aquella escuela (20).

En colección particular mejicana pudieron verse dos grupos similares y con idéntico problema de clasificación son asimismo ejemplo del tráfico entre las distintas provincias españolas de Ultramar, previo en muchos casos al realizado con la metrópoli.

Precisamente Berlín proporcionó datos concretos sobre la exportación de escultura guatemalteca a otros países iberoamericanos, y, aunque sin sistematizar, se tiene conocimiento de la corriente hacia España de este tipo de obras. No se sabe si influyeron en las similares españolas, muy a la italiana —recuérdese las de Salzillo— aunque, en algunos detalles, los escultores españoles, creemos recordar, utilizan la técnica del fondo de plata sobre la capa de preparación, para la aplicación posterior de la policromía desde fines del siglo XVI (21).

En esta misma centuria del XVIII se divulgó entre los coleccionistas privados la devoción por los escaparates o vitrinas, pequeños altarcillos portátiles en los que se representaban escenas religiosas con esculturas de pequeño tamaño de diversos materiales, incluida la cera, cuya técnica goza en estos años de gran popularidad. La

10.— *Belén. Colección Particular. México.*



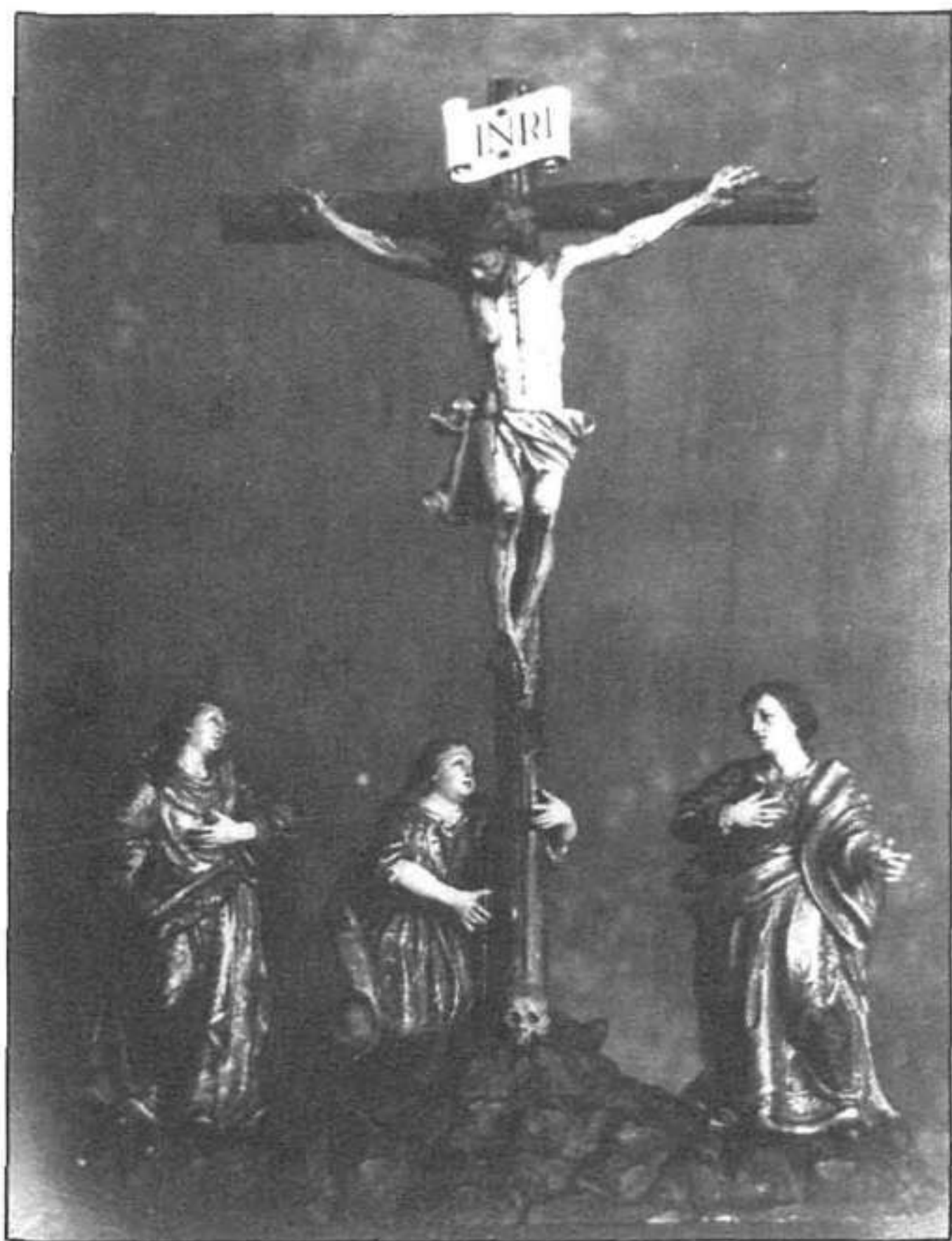
devoción tuvo origen conventual anterior como se ha podido comprobar en varias Exposiciones dedicadas al arte sacro de las clausuras, celebradas en los últimos años.

Se han visto numerosos ejemplares de estos conjuntos en estas muestras del arte de la pequeña escultura y en el mercado del arte pero su clasificación no siempre parecía ajustada al estilo que reflejaban las piezas. Por supuesto es difícil definir los caracteres de estas pequeñas obras, en general arcaizantes por la fuerza de la tradición pero en casos presentan detalles que facilitan esta tarea.

En colección particular madrileña, de localización actual desconocida, se localizó un pequeño Calvario en una vitrina o escaparate de cristal que recordaba ejemplares similares de colecciones particulares colombianas, conocidos por fotografía. (fig. 29)

El ejemplar madrileño recordaba en gran manera a un grupo visto en colección particular de Cali, con las figuras de San Juan y la Virgen, en actitud más declamatoria, con los brazos extendidos, la Magdalena al pie de la cruz y con la indumentaria policromada sobre un fondo esgrafiado ¿sobre plata? de dibujo rayado poco fino y con cenefas en los bordes. El Cristo madrileño, moribundo y coronado de espinas presentaba la anatomía bien concebida, cubierto por paño de pureza sujeto por soga dejando al descubierto la cadera izquierda. Sus caracteres se avienen a lo propio de mediados del siglo XVII pero parece obra del siglo XVIII por otros detalles como el peinado, el INRI etc.

Otro ejemplar del mercado de arte madrileño repite la composición de este Calvario pero es menos fino (Lám. 12). Obra de madera muy ligera, quizás la utilizada en la construcción de barcos, su Cristo, expirante, el tipo de paño de pureza sujeto por soga que cae por delante en forma de delantal, la policromía con motivos tan determinados como las estrellas y otros detalles sugieren fechas del siglo XIX. Recuerda a un grupo de Cristos en marfil de por estas fechas aunque estos en talla de madera parecen derivar de un conjunto atribuido a Capiscara (22). Otro ejemplar que fue dado a conocer por Trens español (23).



11.— *Calvario. Colección Particular. Madrid.*



12.— *Calvario. Mercado de Arte. Madrid.*

NOTAS

- (1) M. M. Estella Marcos: **La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales.** Madrid, C.S.I.C., 1984. I. Textos y Láms. II. Catálogo, nº 787.- P. Kelemen: **Art of Americas. Ancient and hispanic with a comparative chapter on the Philippines.** New York, 1969.
- (1bis) M. C. García Saiz: **La pintura colonial en el Museo de América.** Madrid, 1980.
- (2) D. Sánchez-Mesa Martín: **Técnica de la escultura policromada granadina.** Granada, 1970, lám. III.- M. Estella: Op cit. (Supra nota 1) II, cat. nº 496 y 594.
- (3) C. Sáenz de Miera Santos: **Entrada triunfal de la Reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649.** **Anales del Instituto de Estudios madrileños**, 1986, pg. 167 y ss. Lám. II.
- (4) M. R. Zarco del Valle: **Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España.** Madrid, 1870: Leonardo de Argensola, Fray Agustín, pág. 54 y ss.
- (5) A. Ponz: **Viaje de España. Seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España.** Preparación. Casto M^o del Rivero. Madrid, Aguilar, 1947 (de la ed. de 1772-1794), p. 498 (V, 7^a div.)
- (6) R. Causa: **Il busto di Cortez dal Messico a Napoli.** **Napoli Nobilissima**, VII, 1968, 29-30, fg. 19.
- (7) M. Estella: Op cit. (Supra nota 1) II, cat. 774.

- (8) M. Estella: Op cit. (Supra nota 1) II, cat. 980.
- (9) D. Angulo Iñiguez: **Historia del Arte hispanoamericano**. Barcelona, Salvat, 1945-50, 3 vols., II, fg. 391.- X. Moysen: Un grabado de Sadeler y el miniaturista Luis Lagarto. **Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, 34, 1968, 8-10,3 fgs.- M. S. Soria, and G. Kubler: **Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500-1800**. Harmondsworth, 1969 (Pelican History of art), p. 312.- M. Gómez Moreno: **Catálogo monumental de Avila**. Madrid, 1983 (del ms. de 1901), pág. 263, fg. 608.
- (10) D. Martínez de la Peña: Esculturas americanas en Canarias. **II Coloquio de Historia canario-americana**. Las Palmas de Gran Canaria, 1977, 477-493, 22 fgs.
- (11) E. Bunag Gatbonton: **A heritage of Saints. Colonial Santos in the Philippines**. Manila, 1979, pags. 28-29, 75.
- (12) D. Angulo Iñiguez: Op. cit. (Supra nota 9). II. Escultura en Colombia. pág. 310-311, fg. 277.
- (13) A. Gallo: **Escultura colonial en Guatemala. Evolución estilística de los siglos XVI, XVII, XVIII**. Guatemala, 1979, 184.- La fotografía del Prof. Angulo.
- (14) F. Bunag Gatbonton: Op. cit. (Supra nota 11). 166-167.
- (15) J. García Encinas: **San Agustín. Manila**. Manila, ¿1974? pág. 29. La noticia de su llegada a Filipinas proporcionada por el P. Liqueste, de aquel convento.
- (16) J. G. Navarro: **La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)**. Madrid, 1939.- M. Estella: Op cit. (Supra nota 1) cat. 496.
- (17) E. Marco Dorta: **Arte en América y Filipinas**. Madrid, Plus Ultra, 1973 (Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico, Vol. XXI).
- (18) J. Urrea: **Gregorio Fernández**. Valladolid. Caja de Ahorros, 1984.
- (19) S. Sebastián López **Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia** (Primera parte) por..., José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa. Madrid, Espasa Calpe, 1985. (Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXVIII).
- (20) **Exposición de arte colonial quiteño. Catálogo General**. Madrid ICH, 1965: Capiscara; nº 82 Angel en San Francisco de Quito y nº 19. Calvario. Legarda, nº 20 Virgen alada en San Francisco de Quito.- H. Berlín: **Historia de la imaginería en Guatemala**. (Guatemala, 1952.- A. Gallo: Op. cit. (Supra nota 13).
- (21) D. Sánchez-Mesa: Op. cit. (Supra nota 2) pág. 45.
- (22) **Exposición de arte**. Op. cit. (Supra nota 20) cat. nº 19.
- (23) M. Trens: **El arte en la Pasión de Nuestro Señor (Siglos XIII al XVIII)**. Catálogo de la Exposición en el Palacio de la Virreina. Barcelona, 1945, pág. 41, nº 59.

The impact of overseas trade on colonial arts, the exchanges and cross-currents between Europe, Spanish America and the Philippines, remain mostly unexplored. Eastern influences channeled through the Philippines and Mexico into Spain converged with those brought over by the Dutch and Portuguese. This paper discusses several reliefs and sculptures in Mexico, Lima and Manila which were shipped from Spain or carved locally after Spanish models. On the other hand, in Madrid collections the author saw a fine 18th century Nativity group which is either from Quito or Guatemala, and a Crucifixion group very close to Colombian ones. Often a wooden figure in Spain is borrowed from a colonial prototype in ivory, and inversely Eastern ivories imitate European wood sculpture models.

ICONOGRAFIA DE AMERICA HISPANICA EN EL ARTE CHECO Y EN COLECCIONES DE BOHEMIA

PAVEL STEPANEK

1.— Impresiones y libros con temas americanos en bibliotecas y prensa coetánea checa

Este trabajo es un intento de dar a conocer algunos aspectos de lazos artísticos de la América Hispánica con el arte checoslovaco, y prestar también atención al fenómeno de América reflejado a través de obras de arte checas o existentes en las colecciones checas. Nos detendremos exclusivamente en aquellas cuyos antiguos propietarios merecen nuestro interés y curiosidad, es decir, que tienen lazos históricos. Comencemos con las influencias que podríamos llamar hoy conceptuales, las que se divulgaban a través del libro (1).

Como es sabido, Bohemia fue el cuarto lugar en Europa donde llegó a la luz el libro. Y fue Pilsen (Plzeň) donde apareció la Crónica de Troya, con la cual Bohemia se puso a la vanguardia cultural de Europa. Quizás sea interesante anotar que no fue publicada una Biblia, sino esta colección de leyendas de la antigüedad clásica. En Pilsen se imprimieron otros incunables, sobre todo el Nuevo Testamento, llamado de Dlabáč, publicado siete años después; luego, en 1479, se publicó aquí el primer misal completo de la Europa cristiana occidental. En estos años surgió aquí también un Pasional cuyo impresor introdujo la costumbre de marcar las hojas, cada una naturalmente, diferente de la actual (2). Luego siguen libros de todo tipo, entre ellos informes sobre el descubrimiento de América que se produjo por aquellas fechas. Y por esta razón prestamos atención al libro.

El descubrimiento de un nuevo mundo, las Indias de América, su conquista y posterior colonización significaron un duro golpe en la conciencia del hombre europeo; representaron un replanteamiento de problemas no sólo geográfico, sino sobre todo espirituales y conceptuales. Este hecho provocó que se intensificaran todos sus nuevos problemas y que experimentase una nueva toma de conciencia de sí mismo y del mundo circundante.

La repercusión del Nuevo Mundo en el pensamiento europeo es de gran trascendencia, puesto que la idea que éste venía formándose de América se reflejaba también en los problemas específicos de los países europeos (3). En aquella oportunidad también los primitivos habitantes de América y en especial los aztecas despertaron interés en Bohemia (4). Este tema, el de la imagen de la civilización azteca, tal como aparece en los trabajos científicos, cosmográficos, historiográficos y en los libros de viajes de los autores europeos de la época (de los siglos XVI y XVII), conservados en las bibliotecas que se hallan en Checoslovaquia, fue objeto ya de un estudio (5). Creo que es algo análogo a los mapas de América; no son importantes por el hecho de estar depositados ahora en Checoslovaquia, sino porque lo están desde la época en que surgieron, es decir que eran portadores de ciertas ideas para la alta sociedad culta contemporánea, cuya mentalidad formaban.

Las noticias sobre los nuevos descubrimientos ultramarinos, descripciones de regiones hasta entonces desconocidas y de sus habitantes primero fueron divulgándose por medio de cartas y manuscritos sueltos, pasando sólo más tarde a ser recopilados e impresos en diferentes ediciones, entre las cuales descuellan las de Theodor de Bry y Urbain Chauveton del siglo XVI y XVII respectivamente. Un escrito editado por Nicolás Bakalář en Pilsen aún antes de que se descubriera México, es un ejemplo más que elocuente.

A pesar de ser relativamente escasa la propia producción literaria checa relativa a los acontecimientos de la época de los grandes descubrimientos geográficos, las informaciones sobre dichos acontecimientos a veces llegaban pronto a nuestro país. Sucedió esto naturalmente por medio de publicaciones en otros idiomas, las cuales, sin embargo, eran accesibles sólo a una reducida capa de la sociedad culta. Por otra parte, entonces como hoy, los intelectuales de esta zona conocían varios idiomas y también tenían que leerlos. Según parece, la publicación más antigua de este tipo que se ha conservado en nuestro país es la edición de las cartas de Cortés dirigidas a Carlos V. Se remonta al año 1532 y actualmente se encuentra en la Biblioteca Científica del Estado en Olomouc (Moravia), donde forma parte de un conjunto más amplio al lado de las cartas de Colón, Vespucio y otros (5).

La edición mexicana del escrito latino, titulada "Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés" se halla hoy en el castillo de Konopiště. Constituye su contenido el extracto de Mártir de una carta de Carlos V al papa Clemente VII y la segunda y tercera relación, de Cortés, en una traducción latina de Pietro Savorgani de Forli. La publicación era originalmente propiedad del convento de Louka, cercano a la ciudad de Znojmo, Moravia (6).

Otra obra que nos informa sobre los aztecas, sobre su poderosísima y preciosísima ciudad de Temixtytam (Tenochtitlán) es la Kozmograffia česká (Cosmografía checa) del año 1554. En uno de sus capítulos, intitulado De las nuevas islas, de cómo, cuándo y por quiénes descubiertas, se encuentra entre otras cosas también una traducción libre de tres epístolas del comentado libro de las cartas de Cortés... El autor de la versión checa comete numerosas faltas, que resultan de su ignorancia y dependencia de las fuentes disponibles. Un curioso error de traducción aparece en el mismo comienzo de la segunda relación, la cual está introducida por una frase absurda: Panství Hory Zuma (reinado del Monte Zuma). El disparate se debe a que el traductor no comprendió el significado de la palabra Montezuma como nombre propio del soberano azteca y la dividió en dos partes para él más comprensibles, a saber, Monte - Zuma, traduciendo luego al checo Reinado de Montezuma como el Reinado del Monte Zuma. La cosmografía checa difiere sustancialmente de la versión alemana de 1550 y de la alemana latina del mismo año (7).

Con el año 1554 está vinculada otra obra. Es la Historia general de las Indias de López de Gómara, "Historia del descubrimiento y conquista de las Indias" (Amberes) de la antigua biblioteca de la familia Lobkowitz de Roudnice, en Bohemia. Esta familia, según vemos en más de una oportunidad (8), es una importante fuente de hispanismo, cuyas huellas perduran hasta hoy a través de sus colecciones familiares.

De origen checo es el escrito de Václav Budovec z Budova, Krátkej spisek o zlatém budoucím a již nastávajícím věku (1584), hoy en la biblioteca del Museo Nacional de Praga (Escrito breve de la edad de oro futura y ya iniciada), donde se

menciona a André Théve, historiógrafo y cosmógrafo del rey, con su obra *Singularités de la France antarctique* de 1558... donde el capítulo 73 está intitulado *Descripción de Nueva España y de la Gran ciudad de Themistitán* que se halla en las Indias Occidentales, haciendo una breve descripción.

Una gran influencia despertó la *Brevísima relación...* de Las Casas (9), y otros escritos españoles que, por ser muy conocidos y menos originales desde nuestro punto de vista, no seguiremos su rastro. De José Acosta se ha conservado su escrito *De natura Novi Orbis* (10). Sea ésta una modesta muestra de cómo la noción de América y de sus habitantes entraba en la conciencia del habitante de un país tan alejado como era la Bohemia de los siglos XVI y XVII, en la última fase apenas una provincia de un Imperio más poderoso.

En el siglo siguiente ya es tan general la noción de América que va materializándose en numerosas representaciones artísticas, como veremos más adelante.

2.— Hernán Cortes

En la antigua colección de los príncipes de Lobkowitz formada ya en el siglo XVI, hoy depositada en la *Strědočeská galerie*, se encuentra un pequeño lienzo (óleo sobre tela, 34 x 47 cm, núm. 176/296) (fig. 1) (1) desde el cual nos penetra una fija mirada del propio conquistador Hernán Cortés. El personaje retratado emerge desde un fondo oscuro, vestido de negro, con birrete negro y la pequeña gorguera blanca, adornado sólo con una cadena de oro en el cuello, de la cual pende una medalla con cruz. La cara está en parte cubierta con una larga barba, y en algunas partes (la oreja y el arranque de la nariz) bastante restaurada. A juzgar por el estilo de la pintura se trata de un trabajo probablemente posterior a la vida de Cortés (+ 1547); según la tradición este pálido rostro pertenece al conquistador de México, retratado probablemente por un pintor español desconocido que se mantenía a la manera del flamenco Antonio Moro, pintor al servicio de los reyes españoles, activo en Sevilla.

Pero ¿cómo llegó a Bohemia? Pues, la historia comienza en 1555, cuando el gran señor checo Wratislao de Pernestán (en checo *Vratislav z Pernštejna*) se casa con una dama española: María Maximiliana Manrique de Lara. Esta dama era una dama nada corriente y cualquiera: pues unía la sangre italiana —su madre era Isabel de Briceño— y la española, emparentada a través de su padre Don García Hurtado de Mendoza, general español en Nápoles, con los Mendoza, fundadores de la ciudad del mismo nombre en Sudamérica. Con este matrimonio se ponen sólidas y amplias bases familiares, políticas y culturales, entre varios países y dos continentes, que perduran hasta hoy a través del testimonio que ofrecen los retratos procedentes de la galería de los Lobkowitz en Roudnice. La hija predilecta de este matrimonio, Polyxena de Pernestán, se casó más tarde con el príncipe checo de Lobkowitz. Aunque debemos reconocer francamente que es muy difícil desenredar el ovillo de las relaciones genealógicas existentes entre la nobleza española y la checa en el siglo XVI, se explica muy fácilmente el por qué hayan venido a parar en Bohemia estas obras (2).

El primer inventario checo, redactado en español durante la vida de Polyxena, (3) que registra los cuadros presentes en aquél momento en la colección, dice

textualmente: "Hernando Cortés Marquis de la Vale". Max Dvořák (4) lo tiene por una copia flamenca contemporánea según un original de Antonio Moro, pero para serlo, la pintura es demasiado airosa y aunque no alcanza las calidades de un retrato similar del embajador Zúñiga en la misma colección, tampoco pertenece a los mediocres. Aquí predomina el negro del traje y del birrete, pero la cara se desprende del fondo oscuro con bastante fuerza. La comparación con un grabado que capta a Hernán Cortés a sus 63 años demuestra una similitud de los rasgos fisionómicos, al igual que algunos retratos dados a conocer por Kubler (5). Quedan dos hipótesis. Sea se trata de un retrato contemporáneo a la vida del conquistador, un buen trabajo de un artista desconocido, o una copia, también muy buena, por cierto, de un original perdido que no llegó a nosotros. Naturalmente, es muy difícil juzgar. Lo que parece indudable es que tenemos ante nosotros uno de los retratos de mayor calidad que nos presentan la cara del famoso conquistador (6).

3.— Imagen de América en el arte barroco checo

Dentro de estos elementos de iconografía americana, un tema independiente y digno de atención especial sería la representación alegórica del continente americano en la escultura (y quizás pintura) checa. Como ya se escapa al tema puramente mexicano, mencionaré unos cuantos ejemplos. Su importancia consiste en que estos temas son muestra de la conciencia que se tenía de América en Europa Central, concretamente en Praga (1).

Es tanto más importante porque suele aparecer de cara al público, en las fachadas de casas en ciudades, jardines de palacios, etc. Y veamos un ejemplo: el de la decoración del Palacio Morzin de Praga, en Malá Strana, del año 1714. Se trata de un palacete reconstruido en esas fechas por el arquitecto praguense Jan Santini y las esculturas son obra de Ferdinand (Maximiliano) Brokoff. Aquí, en la fachada hay dos atlantes —negros— moros con símbolos de la familia Morzin, sobre los portales hay figuras simbólicas del Día y la Noche, y en la parte superior de la fachada, figuras simbólicas, esculturas de mujeres que representan los continentes: Europa, Africa (una mujer negra con papagayo en la mano), en tercer lugar América, con una sarta de perlas, una máscara en la mano, una peineta en la cabeza y un león (!) a los pies, y finalmente Asia con un alto gorro (2).

Figuras muy similares vemos en el modelo de la escultura de San Ignacio que estaba colocada en el paramento del puente de Carlos, antes de ser destruida en gran parte por una inundación en el siglo pasado (los restos están en el Museo de la Capital de Praga). El modelo está hoy en el Museo. Es tanto más curioso que vemos, a la izquierda de San Ignacio, la figura de un español que lleva una rocalla de San Luis en las manos y un polaco la de San Estanislao. Las figuras debajo representan los cuatro continentes, y finalmente, un escudo con figuras de tres mártires japoneses y figuras de moros. El modelo existía ya en 1709, siendo policromado nuevamente en 1724 (fecha que lleva) con unos colores que comienzan a sugerir la atmósfera del temprano rococó. Según la descripción conservada del original antes de ser destruido (3), las cuatro esculturas sostienen el globo: son el rey africano estando sobre un león, al lado la reina asiática sentada sobre un camello, luego la reina Europa, teniendo debajo un toro, y finalmente, una **americana** que tiene debajo de sí un elefante (!). El conjunto está acompañado de armas y abajo hay,

igual que en el modelo, hindúes con escudos y entre ellos un relieve con tres mártires japoneses (Pablo Miki, Juan de Gotto y Santiago Kisai). En el centro del globo había un letrero: HIC STAT QVO FERENTE OPEM CHRISTIANA IN FIDE ORBIS STAT (4).

Interesantísima es la inserción de la figura simbólica de América dentro del conjunto de doce bustos de los tiempos del día, los elementos y los continentes en la balaustrada exterior del palacio de Troya (Praga). ¿Habrá tenido cada continente una simbología analógica a los cuatro elementos? Son obras probables del escultor František Preiss (a diferencia del conjunto anterior, que es obra de los hermanos Heerman de Dresde) (5).

Por hoy, nada más que estas sugerencias; el tema requeriría mucha más exactitud y profundidad que en este caso no puedo cumplir, pues el mismo propósito es diferente: sólo dar a conocer que la noción de América antes de mediados del siglo XVIII en Bohemia fue bastante extendida, incluso entre un público bastante amplio que tuvo acceso a dichas obras (6).

NOTAS

1. Impresiones y libros con temas americanos en bibliotecas y prensa coetánea checa

- (1) Véase artículos de Jiří Hruběš, "Nicolás Bakalář, impresor de Pilsen y primer informador sobre el nuevo mundo", *IAP*, V, 1970, p. 209 - 215; idem, "Nicolás Bakalář, el primer portanuevas checo sobre los viajes de descubrimiento", *IAP*, IX, 1975, p. 167-179 Josef Polišenský, Peter Ratkoč, "Codex Bratislaviensis y el descubrimiento de América" *IAP*, IX 1975, p. 155-165; Oldřich Kašpar, "La Cosmografía checa en el contexto de los trabajos cosmográficos europeos del siglo XVI", *IAP*, XI, 1978, p. 179-184; cfr. nota 8 del capítulo I.; Olga Jirecková - Milán Klášterský, *Nejstarsí zprávy o Latinské Americe, Dejiny a soucasnost*, 1962, no. 9, p. 30 y s.
- (2) J. Polišenský, *Desarrollo social y político de Europa Central*, p. 103 s. Ed. Palestra-Buenos Aires-Montevideo, 1965.
- (3) Zdeněk Kalista, Ctihodná Marie Elekta Ježíšova, "Po stopách španělské mystiky v českém baroku", *Řím*, 1975, p. 29-30, dice que "El hombre que hasta ahora vivía en ideas que con sus dimensiones correspondían a sus propias proporciones, se puso de repente frente a un espacio sin límites, cuyos límites se escapaban a su vista..." Este hombre "concibe el mundo como totalidad, y, si quiere captar esta totalidad incontenible del mundo con una noción o una idea, será únicamente la idea de Dios, pues ella sola puede abrazar el infinito que se abre frente al hombre de fines del siglo XV y principios del XVI". Kalista repite aquí las ideas que había formulado ya en algunos escritos americanos.
- (4) Oldřich Kašpar, "La imagen de la civilización azteca en la literatura de los siglos XVI y XVII conservada en Bibliotecas checoslovacas", *IAP*, X, 1976, p. 179-185.
- (5) Kašpar, op. cit., 180.
- (6) Kašpar, ibid. Además quisiera agregar que no nos extrañe que en una iglesia barroca de Znojmo aparece el púlpito en forma del globo terrestre, con el mapa de América perfectamente representado.
- (7) Kašpar, ibid.
- (8) Pavel Stěpánek - Eva Bukolská, "Retratos españoles en la colección Lobkowitz de Roudnice", *Archivo Español de Arte*, XLVI, 1973, núm. 183, p. 319-339 y el libro *Spanelske podobizny*, Praga 1981, con textos en francés, inglés, alemán y ruso.

- (9) Josef Hrubeš, "Bartolomé de las Cäsas, Propagación e influencia de su obra en Bohemia", **IAP**, VI, 1972, p. 181-188. Véase nota 14 del capítulo I.
- (10) Remito a los trabajos citados en la nota 1 y en el capítulo I.

2. Hernán Cortés

- (1) El cuadro está hoy en el depósito de la Galería Středočeská fotografía fue publicada por Dagmar Hubová, Galerie, Praha 1964, p. 17, fig. 5.
- (2) Entre los famosos parientes de María Maximiliana de Lara figuraba también el héroe de la gloriosa batalla de Pavía, García Manrique de Lara, hermano menor del diplomático imperial y más tarde poeta y coleccionista Don Diego Hurtado de Mendoza, de la más influyente familia de la nobleza de Castilla, los Mendoza. Ocupaba el cargo de gobernador de Piacenza. El apellido, que también recibió luego la mayoría de sus hijos, lo había tomado de su abuela del linaje de los Manrique de Lara. Fue su padre Honorato Hurtado de Mendoza, su madre Francisca de Silva y Ribera, abuelo paterno Juan Hurtado Mendoza, casado con Inés Manrique de Lara. El nieto de Cortés se llamaba también Hernán y tenía asimismo el título del marqués del Valle de Oaxaca. Sabemos también que el embajador de España ante la corte de Austria era, durante el reinado de Felipe IV y Fernando III respectivamente, don Diego de Aragón, Duque de Terranova, príncipe del Sacro Imperio Romano, Caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro, casado con Doña Dolores Estefanía Carrillo de MENDOZA Y CORTES, sobrina tataranieta del conquistador de México, Don Hernán Cortés y Monroy.
- (3) *El documento no fue integralmente publicado, pero aprovechado en nuestro trabajo (Štěpánek - Bukolská, nota 8).*
- (4) Max Dvořák - B. Matějka, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese roudnickem, II: Zámek roudnický, Praha 1907, p.*
- (5) Georges Kubler, "The Portrait of Hernando Cortés at Yale", **Yale University Art Gallery Bulletin**, vol, 35, 1975, no. 2. p. 2-7. advierte que habría existido un retrado de Cortés enviado a Paolo Giovio en Como en 1547; una copia fue hecha entre 1552 y 1564 por Cristofano dell'Altissimo entre 1552-1564 a encargo de Cosimo I de Medici La carrera de Hernán Cortés tuvo dos grandes cumbres: la conquista de México en 1519 y cuando es premiado por el Emperador en España en 1529, al concedérsele el título del marquesado de Oaxaca. Cortés permaneció en España hasta 1530 y fue retratado dos veces por el medallista alemán Christoph Weiditz - en una medalla y en su "Trachtenbuch" donde hay un dibujo coloreado. En el dibujo aparece bien arreglado y de aspecto rejuvenecido. Los dos retratos reflejan la fascinación que los europeos sintieron en presencia del conquistador del Nuevo Mundo.

En el retrato de Tobias Stimmer, en xilografía, que ilustra el libro **Elogia de Paolo Giovio**, de 1575, según un dibujo original perdido, de 1547, mantiene un rosario con una cruz, mientras que en el retrato en Florencia y Haven tiene una cadena de oro que observamos también en nuestro retrato, terminada con una medalla con la cruz.

Aquí está representado más joven que en los retratos de 1547, es lleno de dignidad y setiedad. Corresponde incluso en su posición y mirada; el cabello es más corto aquí, el birrete corresponde a la época. Lamentablemente, no he podido consultar la obra Manuel Romero de Terrenos, **Los retratos de Hernán Cortés, estudio iconográfico**, México 1944, 10.

- (6) Todos los retratos que he podido ver en México hasta ahora, son de calidad muy inferior.

3. Imagen de América en el Arte barroco checo

- (1) Sería interesante hacer una comparación más detallada con lo que se conocía en otros países de Europa Central y Oriental. Como la Europa Occidental participa más directamente en la conquista de nuevos países, suele ser más informada. Véase el catálogo de la exposición **América**, París, 1973.
- (2) O. J. Blážíček, **Ferdinand Brokof**, Praha 1976, no. 16, p. 103.
- (3) Blážíček, p. 97.

- (5) E. Poche, *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975, p. 155.
- (6) El museo del compositor Antonín Dvořák de Praga está instalado en un edificio barroco llamado "Villa América". Habrá muchas muestras más de la temprana aceptación de la noción del nuevo continente y su representación plástica, pero el objetivo de este artículo se cumple con llamar la atención al hecho.

The newly-discovered American lands changed the conscience and intellectual habits of the Renaissance man. In the Czech cultivated circles, images and descriptions of America were known from an early date: by the mid-16th century books, maps and manuscripts on the West Indies had found their way into Czech family collections or monasteries. A small but remarkable portrait of Cortés became the property of the Pernštejn and Lobkowitz families, probably through the marriage of a Spanish lady to a Pernštejn prince in 1555. Finally, in the 18th century various allegories and symbols of American lands and peoples were brought into the sculpted decorations of two palaces and a bridge in Prague.

COLON Y EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA EN LA PINTURA ESPAÑOLA E ITALIANA DEL XIX

A. ESPINOS DIAZ
M^a C. GARCIA SAIZ
R. LOPEZ TORRIJOS

Pocas figuras históricas fueron tan "traídas, llevadas y martizadas" en la pintura histórica del siglo XIX como la de Cristóbal Colón, en palabras del profesor Gaya Nuño (1). A esta tentación fueron escasos los países europeos que pudieron sustraerse, de manera que el repertorio iconográfico, tanto a través de la pintura como de la escultura, el grabado, la litografía, etc., adquirió un amplio desarrollo. Hugh Honour se ha ocupado repetidamente del tema, aunque precisamente ha tocado de forma muy marginal todo lo relativo a Italia al tiempo que ha dejado casi completamente de lado todo lo relacionado con España, actitud que no parece muy acertada puesto que ambos países son los más directamente implicados en el tema y si en el resto de Europa se produjeron obras de este tipo no es arriesgado decir que entre todas juntas no alcanzan lo aportado por cada uno de estos países (2).

Bien es cierto que muchas de estas pinturas se encuentran en paradero desconocido, cuando no han desaparecido por completo, en función de su difícil comercialización y del descrédito alcanzado por los temas tratados por la pintura de historia. Su propio tamaño, generalmente de grandes dimensiones, ha contribuido sin duda a su pérdida una vez que las instituciones oficiales no se han interesado por su compra, al menos en el caso español. A pesar de ello la imagen de la mayoría de estas obras sí ha llegado hasta nosotros gracias a las copias litográficas, los grabados y, en último caso, las descripciones literarias procedentes de los propios catálogos de las exposiciones en que figuraron o a través de los comentarios críticos con que se enjuiciaron.

Es importante reflexionar en principio sobre las causas que llevaron a elegir este tema como motivo artístico, además del gusto general por los temas de historia de una parte de la pintura decimonónica. Durante los tres siglos anteriores la iconografía colombina se reduce a un conjunto, numeroso eso sí, de obras en las que se trata de fijar la fisonomía del Almirante y a escasas representaciones de la entrega de ese nuevo mundo a la monarquía española, más como exaltación de esta última que como valoración del descubrimiento (3).

A lo largo del siglo XIX, España pierde sus posesiones americanas, convirtiéndose éstas en diferentes países independientes y es en este momento, solo entonces, cuando comienza a darse una especial importancia a la génesis del Descubrimiento. Evidentemente toda Europa no concede los mismos matices a esta revaloración del Descubrimiento, sin embargo toda ella siente la necesidad de recordarse a sí misma que América, la que se ha convertido en símbolo de la libertad, especialmente a partir de la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, es obra de Europa y Colón,

responsable de este hecho, pasa a ser símbolo de libertad, en un lenguaje algo hermético, y nunca en el responsable del sometimiento del continente, volviéndose este reproche hacia quienes le incomprendieron primero y olvidaron después.

El papel desempeñado por los artistas españoles e italianos tiene, a su vez, matices diferenciadores, directamente ligados al desarrollo de sus historias nacionales en esta centuria, como señalaremos más adelante.

Tampoco debe olvidarse que el siglo XIX es testigo de una gran actividad investigadora destinada a recoger y publicar el mayor número posible de documentos históricos relativos al Descubrimiento, al tiempo que se inician una serie de estudios específicos sobre los más diversos detalles de Cristóbal Colón, tendentes a establecer no sólo su imagen física, sino los más pequeños detalles de su indumentaria, incluyendo también las características de las embarcaciones empleadas principalmente en el primer viaje, etc. Se escriben en diferentes idiomas Historias de España, en las que el Descubrimiento ocupa un capítulo importante o monografías sobre los viajes y descubrimientos del Almirante, que rápidamente sirven de base documental a los propios pintores.

Indudablemente se está comenzando a escribir la historia del Descubrimiento, con numerosos errores que poco a poco irán puliéndose, a través de diferentes medios y a este interés no es ajeno el hecho de que en 1892 se cumpla el Cuarto Centenario, que *en realidad es el primero en el que existe una conciencia general de conmemoración*, incluso mucho antes de que oficialmente se comience a hablar de ello ya que, en gran medida, Europa va a utilizar esta efemérides para afianzar su propia personalidad que se ha visto reforzada por el desarrollo de la América contemporánea, es decir, fundamentalmente en estos momentos Europa valora a América en función de ver en ella cómo sus principios más valorados se revitalizan por las nuevas repúblicas. De esta forma, el tema del Descubrimiento, a parte de las connotaciones nacionalistas que tiene en los países directamente implicados en el hecho, se convierte en una fuente de inspiración supranacional, descargándose en su sentido último de la identificación concreta y pasando al repertorio de los símbolos de diferente interpretación.

En España, el número de obras pictóricas realizadas durante este siglo teniendo como tema cualquiera de los pasajes de la vida de Cristóbal Colón comprendida entre 1485 y 1503, alcanzan sin dificultad el medio centenar, lo que significa un alto porcentaje si consideramos que, a excepción de una obra firmada en 1801 (4) las restantes fueron llevadas a cabo a partir de 1845 en que Esquivel (5) parece que abre la serie, siendo especialmente las últimas cuatro décadas del siglo las más prolíficas en este sentido, aunque a los años cincuenta pertenecen obras de lo más significativas como **Colón en La Rábida** (lám. 1) de Benito Mercadé, los desembarcos de Brugada y el **Recibimiento en Barcelona** de García Ibáñez.

El desarrollo del ciclo iconográfico sigue evidentemente la pauta de los conocimientos históricos del momento, por lo que los errores que se deslizan en cuanto a la identificación de personajes o a la ordenación cronológica de los hechos, no pueden achacarse a desconocimiento de los artistas. Algunos de los pasajes de la historia colombina se encuentran todavía en nebulosa y otros muchos han sido esclarecidos hace poco tiempo.



1.- BENITO MERCADE Y FABREGAT, Escuela Española (1821--1897).- *Cristóbal Colón llegando al Monasterio de la Rábida*. Lienzo. 125 x 91 cms. Museo Provincial de GERONA. (Depósito Museo del Prado).

Los pintores españoles prescinden de cualquier hecho relativo a la vida de Colón anterior a su llegada a España. Para hablar con toda propiedad un momento de descanso del genovés y su hijo Diego en su salida de Lisboa camino de España (Felipe Masso (6)) es el punto de arranque, después vendrían los momentos en que padre e hijo solicitan amparo en el Convento de La Rábida, (Esquivel, Cabral Bejarano (7), B. Mercadé (8), J. Díaz y Palma (9)), más tarde, allí mismo vemos al descubridor explicando a los frailes y diferentes personajes de Palos sus proyectos (E. Cano (10) F. Masso (11), J. Ponce y Puente (12), Picasso (13) y Cabral Bejarano (14)), los mismos que a continuación explica a los Reyes Católicos (Luis Jiménez Aranda (15), F. Jover (16), M. Crespo (17), Mendigacha (18) y Picasso (19)) y los dominicos de San Esteban de Salamanca (V. Izquierdo (20)). La larga espera, los continuos ir y venir tras la Corte, las múltiples explicaciones a consejos y juntas tienen su culminación en la aceptación definitiva del proyecto, resumida en la escena en que la Reina cede sus joyas para la empresa (Muñoz Degrain (21)) e incluso ora por el buen fin de la misma (Muñoz Degrain (22)). A continuación se relatan los momentos cruciales de la salida del Puerto de Palos (Cabral Bejarano (23), Balaca (24), Gisbert (25) y R. Espejo (26)), la navegación (Muñoz Degrain (27)) el descubrimiento de las costas (M. Castellano (28)) el desembarco (Brugada (29) y la llegada a tierra, toma de posesión de la misma y primeros contactos con los indígenas (García Ibáñez (30), Dioscoro Puebla (31), M. Castellanos (32), Llorens (33), Gamelo (34), J. Ruiz Luna (35) y Rodríguez Losada (36)).

El regreso, identificado por el momento triunfal del recibimiento de los Reyes en Barcelona, es uno de los instantes preferidos por los artistas, no sólo los españoles, y es uno de los pocos temas que cuenta, como ya decíamos, con algún precedente anterior a este siglo (Crua (37), García Ibáñez (38), Cabral Bejarano (39), Balaca (40), Anckermann (41) y Galofre Oller (42)).

Después aparecen ya los momentos más tristes y decepcionantes de la vida del genovés, su regreso encadenado después del tercer viaje (Jover (43), y Zarrada y Uriarte (44)), aliviados por el breve instante de la rehabilitación por los Reyes (Jover (45)), para acabar con su último regreso enfermo (Muñoz Degrain) como preludeo de su muerte, cierre del ciclo (Domenech (46), Ortega (47), Soriano Biosca (48) y Rodríguez Losada (49)).

Evidentemente la selección de los temas aquí relacionados indica claramente una intencionalidad dirigida a valorar los aspectos positivos para la imagen oficial de España, relegando muy a segundo término los que pudieran ser interpretados como negativos o despojándolos de las connotaciones más crueles, hasta fijar una iconografía ciertamente insípida de tanto repetir temas de difícil controversia. En este sentido, hay que apuntar, aunque sólo sea de pasada, las enormes diferencias existentes entre las imágenes facilitadas por esta pintura de carácter oficial y las ofrecidas por grabados y litografías que, al margen de la mera divulgación de los grandes cuadros, crean una iconografía propia y llena de peculiaridades (50), más alejada de la temática grandilocuente y más libre en su interpretación histórica.

Se eluden así referencias a las negativas de las juntas reunidas en Salamanca y Santa Fe, los motines producidos durante la travesía o cualquier imagen que pueda poner en tela de juicio el trato dado a los indígenas. El mismo pasaje del regreso encadenado de Colón se valora en función del desatino cometido por Bobadilla, que los reyes en persona se encargaron de remediar.

El artista catalán Felipe Massó (1851-1929) abre el ciclo, aunque sus obras, cronológicamente, no son las más tempranas de temática colombina. Suyo es el lienzo titulado **A fines de 1484 partió Colón en secreto de Lisboa llevando consigo a su hijo Diego**, según reza en el Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876 (51), pero también conocida como **Colón y su hijo durmiendo** "en la que aparece el gran navegante sentado sobre unas peñas y con su hijo dormido frente al ponerse el sol, por donde él soñaba encaminarse, escena tomada de la caminata que emprendió Colón cuando, habiendo sabido que Portugal quería mandar una embarcación para robarle el descubrimiento, salió de Lisboa, costeano el mar y sin recursos para ir a buscar la protección que al fin halló en España" (52).

Complementariamente de esta primera parece ser otra pintura del mismo autor conocida como **Colón y su hijo delante de un mundo terraqueo** que según Ossorio presentó el artista en 1875 e interesó tanto al gobierno de Chile que realizó su compra (53). Ambos lienzos son los únicos de la iconografía española en los que la biografía de Colón todavía no se ha unido a ningún personaje español y se encuentra más en la línea de otras composiciones europeas en las que el futuro descubridor medita en solitario sobre sus proyectos.

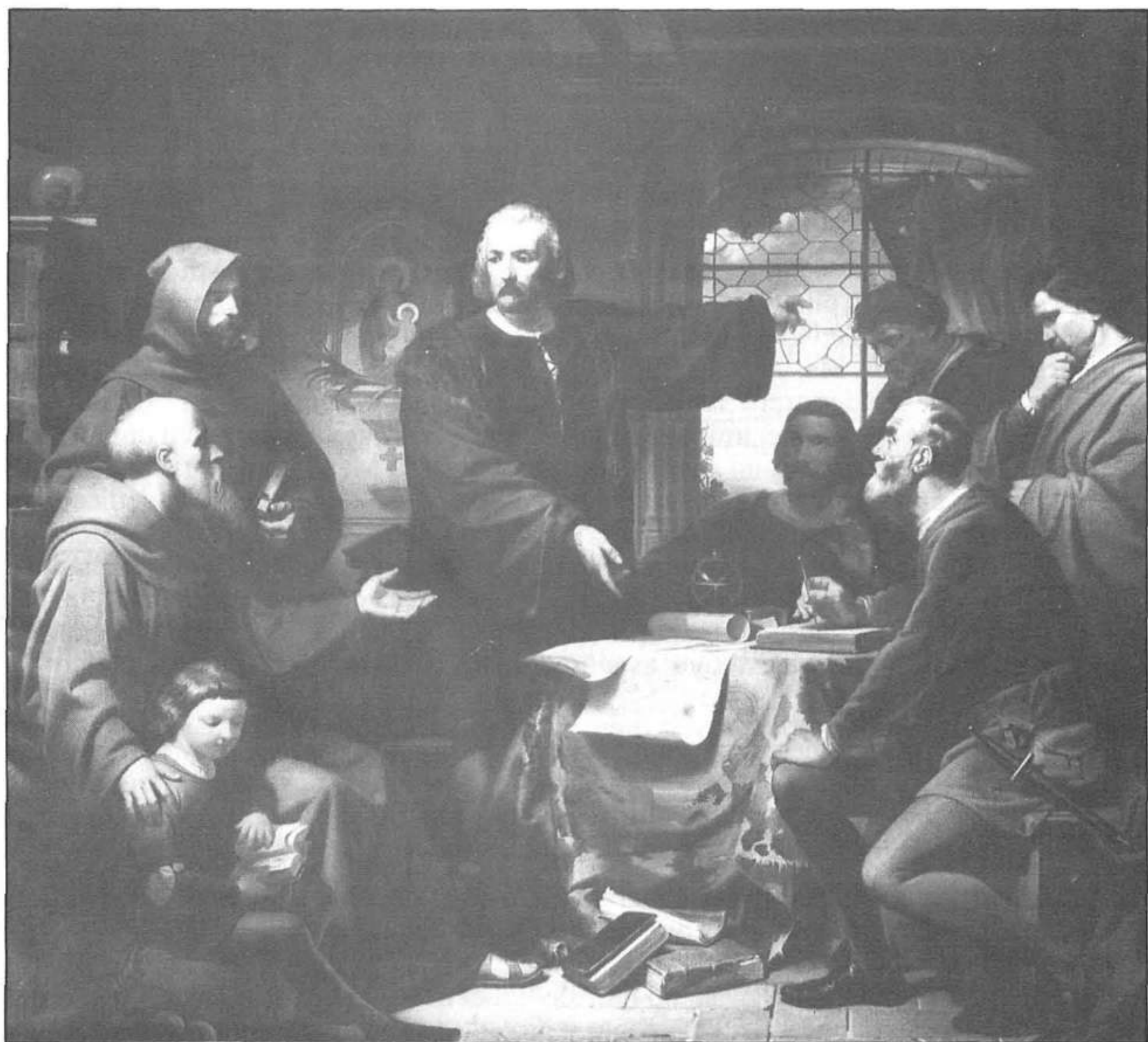
Por su parte, y haciéndose eco de la lírica de Campoamor, Antonio María Esquivel (1806-1857) pinta su **Colón en la Rábida** (54) en 1845, abriendo con ella el conjunto de obras dedicadas por diversos pintores a relatar la llegada de Colón al Monasterio de Santa María de la Rábida, donde además de ver atendidas sus más perentorias necesidades traba amistad con un personaje crucial para el definitivo desarrollo feliz de los acontecimientos: Fray Antonio de Marchena, a quien durante el siglo XIX se confundió con un irreal Fray Juan Pérez de Marchena (55). A partir de este momento el franciscano se convierte en coprotagonista de los lienzos dedicados al período de permanencia en el Monasterio. Así lo indica también la obra de Benito Mercadé (1821-1897) en la que ambos personajes centran la atención del espectador mientras un segundo fraile atiende al pequeño Diego. Esta obra, expuesta en 1858, el mismo año en que su autor se trasladaba a París (56), marca, junto a la anterior el inicio de la valoración del apoyo español prestado desde el primer momento y simbolizado en la figura del fraile.

Durante esta misma década y bajo el patrocinio de los duques de Montpensier, Antonio Cabral Bejarano y su hijo Juan Cabral y Aguado se ocupan del tema en un lienzo perteneciente a la propia institución religiosa (57) y en 1866 es José Díaz y Palma quien presenta una obra semejante en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Como una segunda fase de esta genérica estancia en el convento aparecen las obras mencionadas más arriba entre las que destacan la de Eduardo Cano (1823-1897) y la de José Puente y Ponce, la primera de ellas fija esta iconografía presentando a Colón en medio de un grupo, no demasiado nutrido, en el que vuelve a aparecer Marchena como principal interlocutor del navegante y protector suyo, expresando este segundo aspecto a través del gesto afectuoso con que tiene junto a sí a Diego. (lám. 2) Los ademanes no son, ni mucho menos, de incredulidad o desprecio sino de atención y, si se quiere, sorpresa. Esta pintura, firmada por Cano en 1856 (58) sirve años más tarde a Felipe Massó como punto de partida para la que él presentó en París en 1876 (59), y posteriormente, la figura de Marchena como cosmógrafo capaz de interpretar los

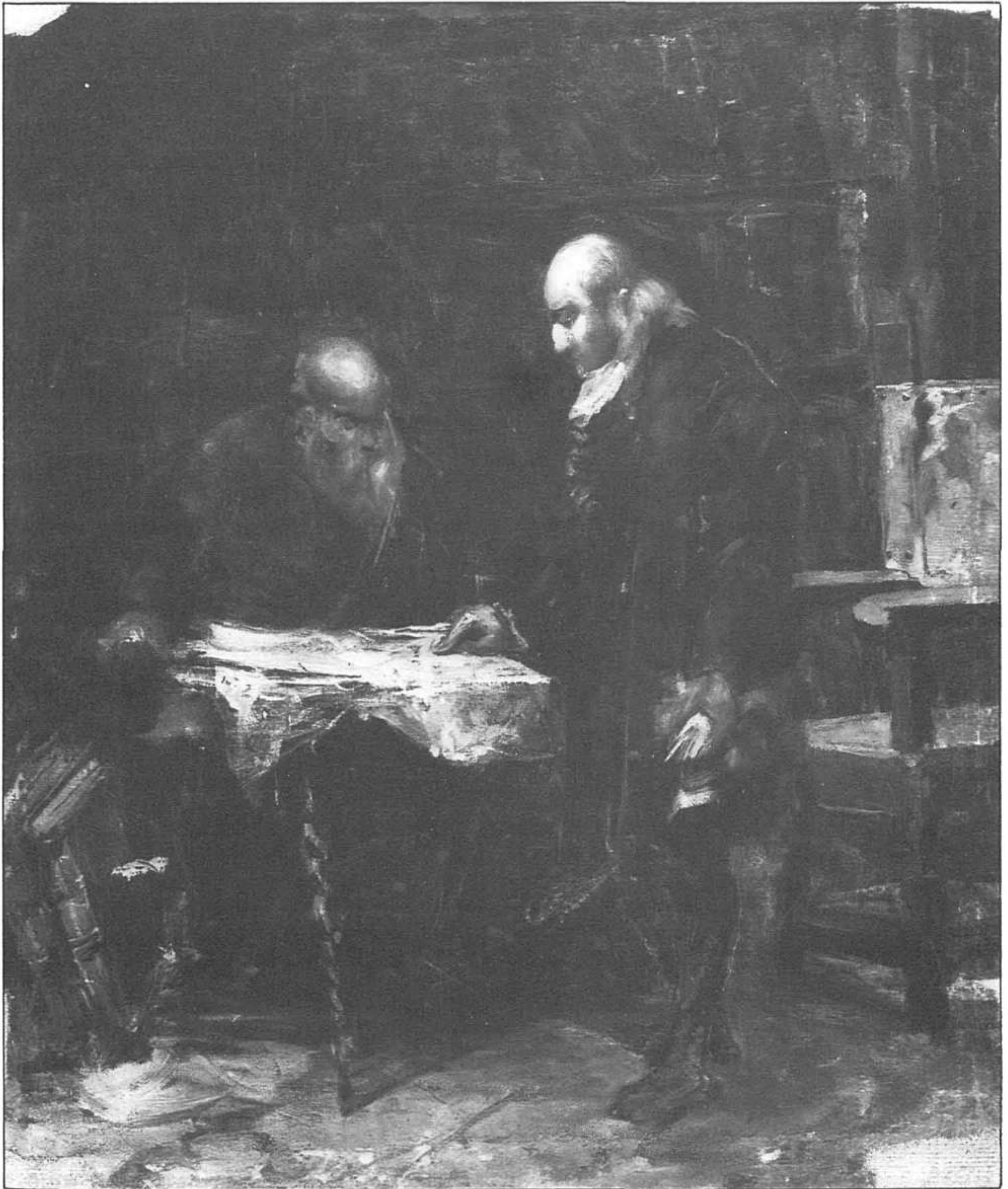
proyectos que se le presentan es resaltada por José Puente y Ponce, en 1887, en un lienzo en el que los dos personajes, solos y en la biblioteca del convento comentan y estudian. Esta obra fue objeto de estudio por Picasso hacia 1895 (lám. 3) según ya señaló el profesor Aniaud de Lassarte (60).

La exposición del proyecto a los Reyes en repetidas ocasiones, directamente o a través de las juntas reunidas al efecto, se resume también en obras, que, como la realizada por M. Crespo en 1890 muestra al Almirante en el momento de ser presentado a los monarcas o la atribuida a F. Jover en la que el navegante expone sus teorías sentado frente a los Reyes. No es éste un tema preferido por los artistas



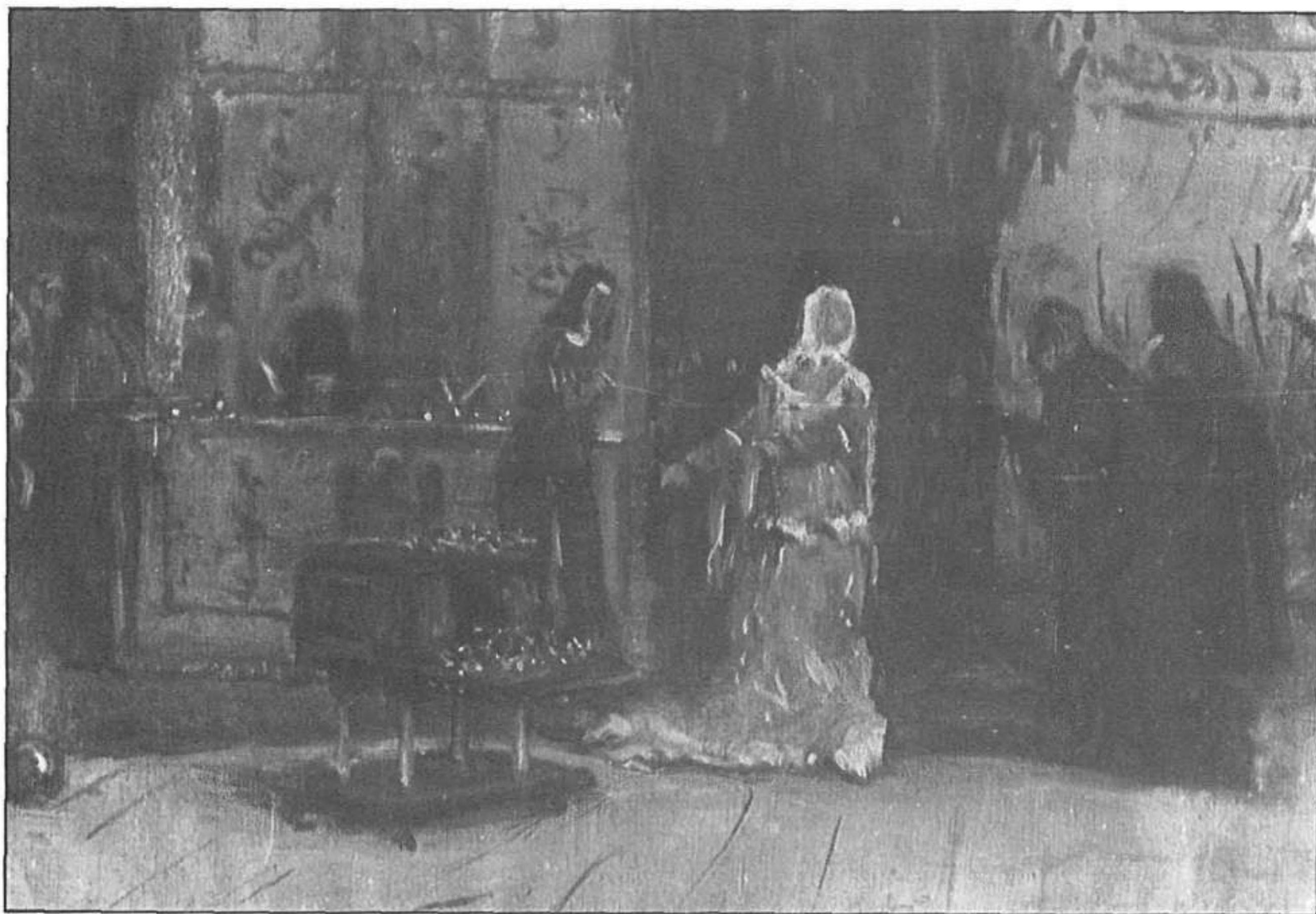
2.- *EDUARDO CANO. Escuela Española. (1823-1897). Colón en el convento de la Rábida. Lienzo. 232 x 260 cms. Palacio del Senado. MADRID (Depósito Museo del Prado).*

3.- *PABLO PICASSO. Escuela Española.- Colón en la Rábida. Lienzo. 52,3 x 44,2 cms. Museo Picasso. Barcelona.*



españoles, que, como venimos diciendo tratan de eludir las referencias al rechazo inicial del proyecto.

De todas formas, es importante advertir que todo lo relativo al apadrinamiento directo por parte de los reyes, aunque fuera tras una prolongada espera, pasa como



4.- ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN. *Escuela Española.* - (1843-1924). *Isabel la Católica dando sus joyas para la empresa de Colón.* Lienzo (boceto), 66 x 39 cms. Museo Provincial de VALENCIA.

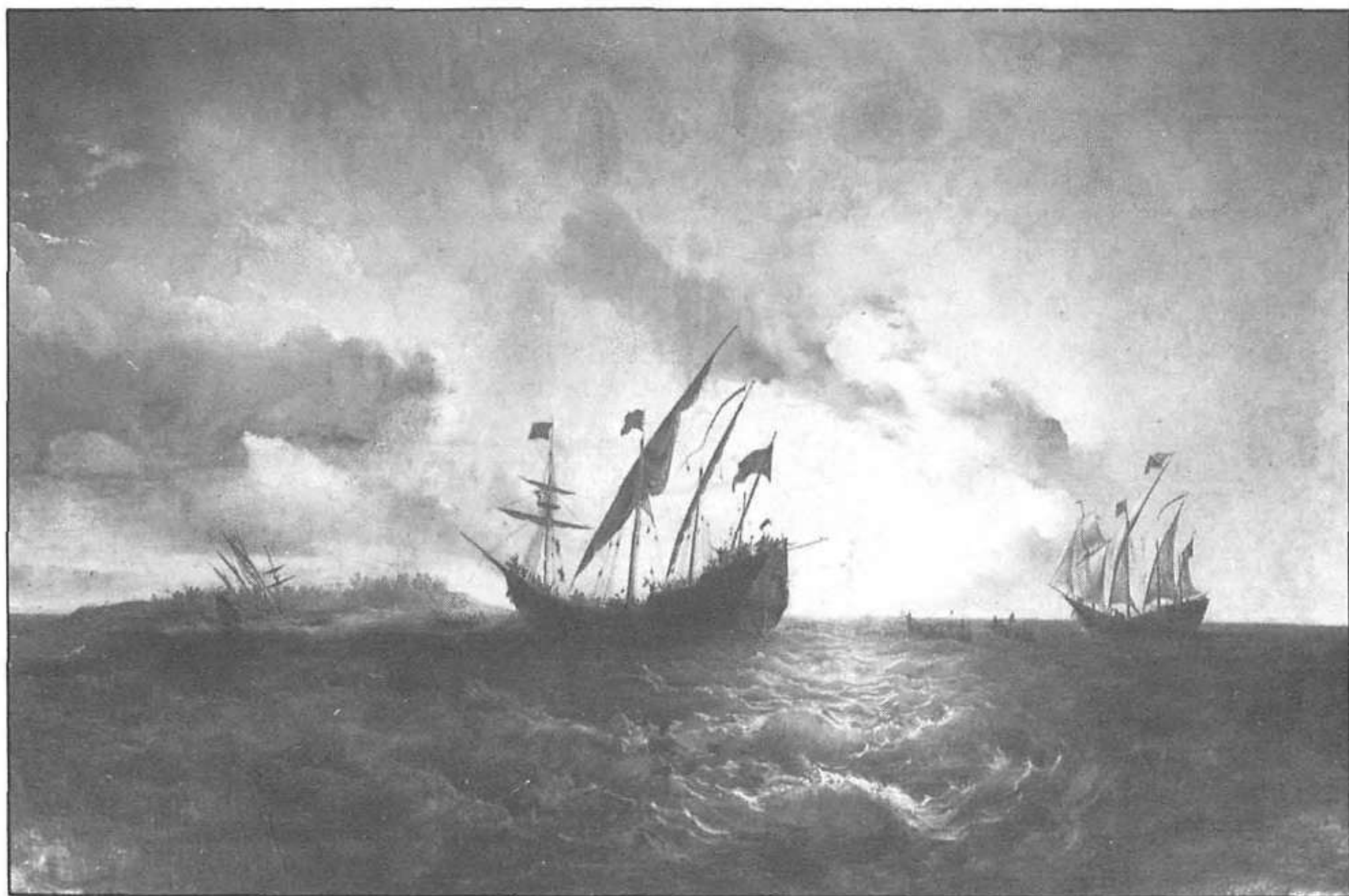
algo casi desapercibido para estos artistas relatores. Sólo Muñoz Degrain pinta en 1878 un lienzo de enormes dimensiones (61) en el que, según anuncia el título de la obra, **Isabel la Católica vende sus joyas para la empresa de Colón** (lám. 4), que figuró también en la Exposición Universal de París, y al que se consideró con méritos suficientes como para merecer la cruz de Carlos III, aunque por sus biógrafos más recientes ha sido considerado como prototipo de "una lamentable decadencia" (62). La importancia de esta obra, al margen de sus valoraciones estéticas, que no son objeto de este trabajo, radica en la elección del tema, punto crucial de donde arranca la parte positiva en lo que se refiere al hecho de que a partir de este instante el descubrimiento de América se convierte en una empresa española. El mismo artista insiste en la vinculación de la reina incluso como intercesora ante los poderes divinos por los que el propio Colón se siente predestinado en su **Isabel la Católica orando por la empresa de Colón.**

Llegados a este punto hay que señalar la divergencia de dos teorías que, manteniendo el origen de un deseo divino en cuanto al descubrimiento e incorporación de América a la fe cristiana, discrepan en cuanto al vehículo elegido; los reyes simbolizan a España como país elegido y máximo responsable mientras que el Almirante tiene sus propias ideas sobre el tema, expresadas en su testamento "...que parece que yo por la voluntad de Dios, Nuestro Señor, se los dí como cosa que era mía..." (63). Europa recoge en cierto sentido esta última versión

minimizando unas decisiones que pudieron ser cruciales para la empresa, pues con toda seguridad se hubiesen llevado a cabo con otros apoyos.

La salida del Puerto de Palos y la navegación no tienen demasiado interés iconográfico, a excepción hecha, tal vez, de la original interpretación que Antonio Brugada da al tema a través de dos versiones en las que se nos presenta la llegada a la primera tierra americana vista desde la costa en un caso (64) y desde alta mar en otro (lám. 5) (65). En ambos casos ha privado la idea de presentar el hecho como un esfuerzo común de los navegantes huyendo al máximo de las personalizaciones. Las tres carabelas y sus tripulaciones alborozadas son el gran protagonista, señalando una fórmula que no debió de gustar en exceso pues no volvemos a encontrar posteriormente ejemplos semejantes.

Sin duda el tema siguiente, el dedicado a dar la imagen de la llegada a América y la toma de posesión de las tierras descubiertas, es, junto al tratado a continuación, el punto clave de este ciclo iconográfico y, por consiguiente, el que cuenta con mayor número de representaciones.



5.- *Las carabelas de Colón llegando a América. Lienzo. 120 x 190 cms. Museo Naval. MADRID.*

La obra de Dioscoro Puebla **Primer desembarco de Colón en América**, (lám. 6) de 1860, la más difundida sin ningún género de dudas, fija ya los puntos fundamentales que, con muy ligeras variantes, van a repetir los pintores españoles. Colón, con la espada desenvainada y el estandarte en la mano, toma posesión física



6.- DIOSCORO TEOFILO PUEBLA. Escuela Española.- *Primer desembarco de Colón en América.* Lienzo. 330 x 545 cms. Ayuntamiento de LA CORUÑA. (Depósito Museo del Prado).

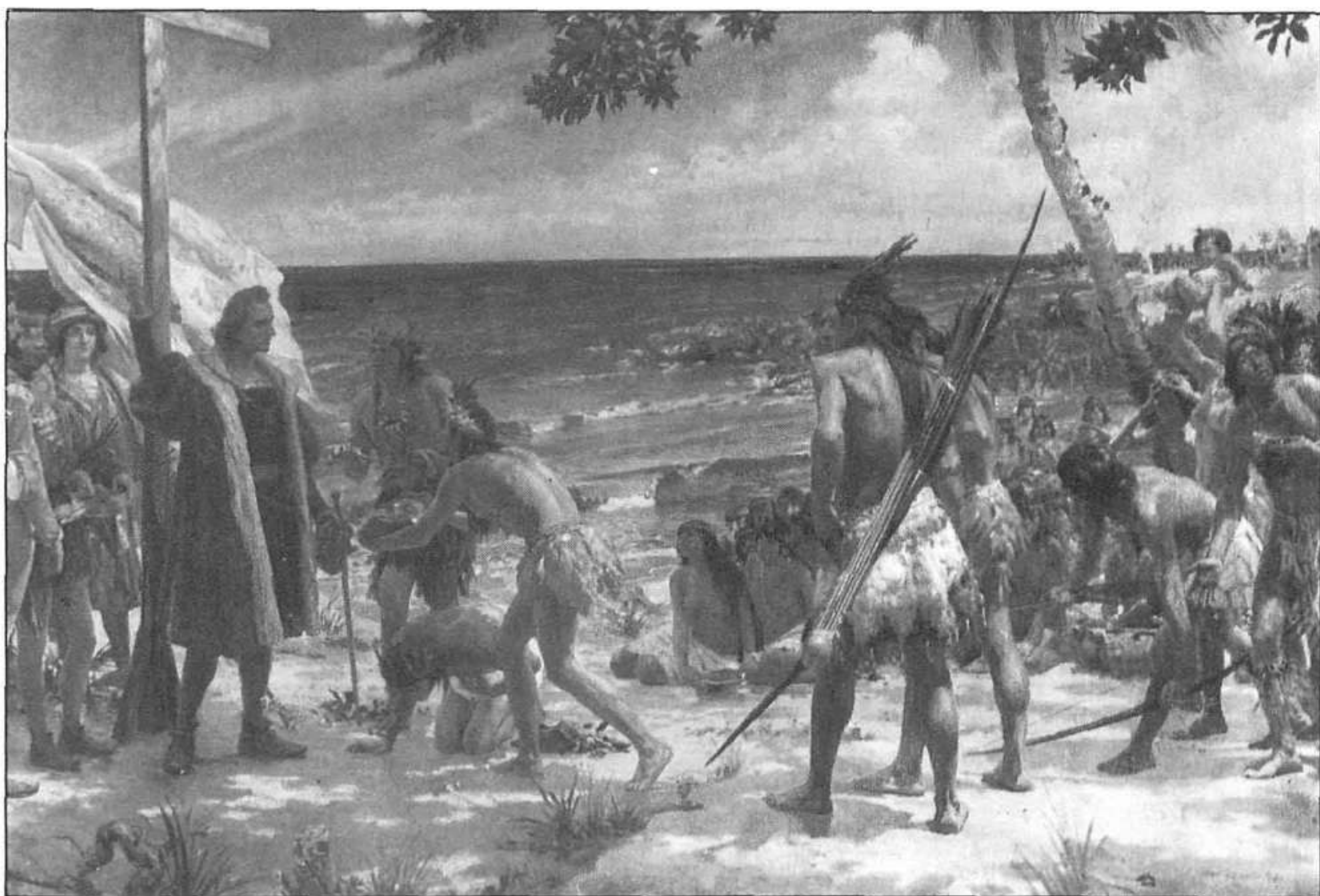
de las nuevas tierras al tiempo que el ademán, rodilla en tierra y con la mirada dirigida al cielo, muestra el tinte religioso que se da al hecho, reforzado por la presencia, no confirmada por la historia, de un fraile franciscano que se aproxima, crucifijo en mano, a los primeros indígenas que acuden entre sorprendidos y asustados.

Más tarde, en 1880, Llorens repite el tema sin variaciones iconográficas significativas que sí pueden encontrarse en el **Primer homenaje a Colón** (lám. 7) de Garnelo, expuesto en Madrid el año del Centenario. En esta obra el momento elegido para ser representado es algo posterior y carece del arrebató violento de los anteriores. En esta ocasión el grupo formado por Colón y sus compañeros se enfrenta más a la conquista del hombre americano a través de la religión encarnada por el propio almirante y la presencia, un tanto forzada, de la cruz que aparece tras él, el intercambio de presentes y una innegable demostración de superioridad con la exhibición de presentes y una clara demostración de superioridad con la exhibición de armas como afiladas espadas y cañones frente a los arcos y flechas de los nativos.

El regreso, con la presentación al pie de los reyes de un mundo dominado, simbolizado tanto por sus hombres, los indios, como por su naturaleza, constituye el punto culminante del largo ciclo. Para interpretarlo García Ibáñez (lám. 8) recurre a una amplísima escenografía, centrada en una imaginaria visión de la Barcelona de fines del siglo XV, sin que las restantes pinturas ya reseñadas aporten más variación iconográfica que la de localizar la escena en un interior, reservado a los miembros de la corte, o públicamente.

El respeto y la sumisión a la voluntad de los reyes se expresa incluso en el modo de representar un tema tan fuerte como es el del regreso encadenado de Colón tras el tercer viaje, poniendo de manifiesto la aceptación de la decisión real en este instante. Así lo expresan Jover y Zarrada y Uriarte, 1862 y 1867 respectivamente, al elegir el pasaje en que el genovés espera a que sus guardianes, por respeto no exento de compasión, le retiren las cadenas. El título del cuadro de Zarrada y Uriarte es elocuente **Fidelidad de Colón**.

En este sentido no deja de ser significativa la obra de Muñoz Degrain **Regreso de Colón enfermo**, realizada por el pintor en las primeras décadas del siglo XX, con intencionalidad completamente distinta a sus primeras obras de temática colombina.



7.- JOSE GARNELO Y ALDA. Escuela Española.- **Primer homenaje a Colón**. Lienzo. 600 x 300 cms. Museo Naval. MADRID.

El abatimiento físico y moral de Colón es más evidente en una obra que no responde a los mismos condicionantes históricos y se muestra como fruto de quien ha vivido los acontecimientos del 98 y sus secuelas.

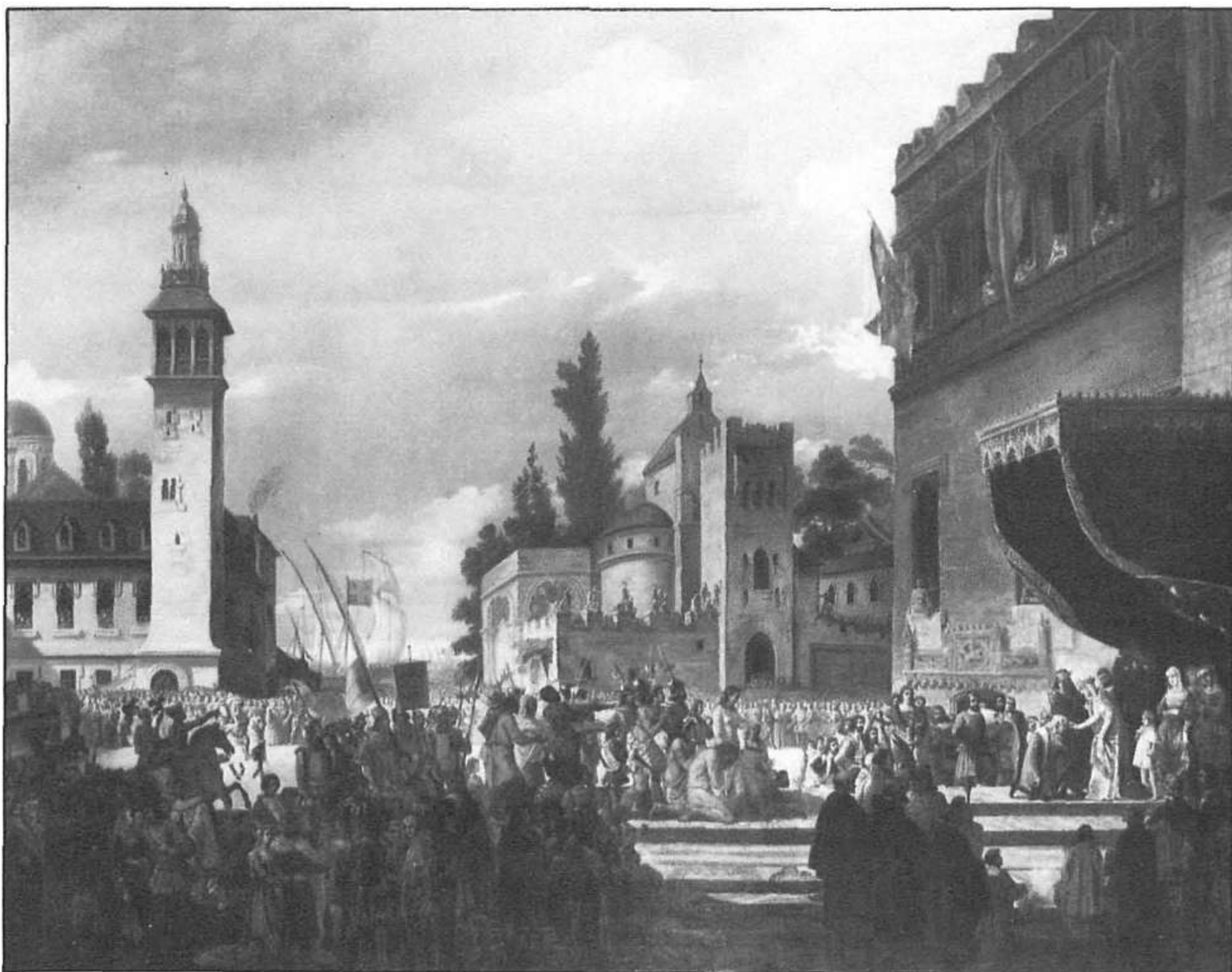
El ciclo finaliza con la muerte del navegante y la obra de F. Ortego (1833-1881) (lám. 9) le presenta muerto ya y rodeado de los franciscanos, representantes de quienes le prestaron decidido apoyo desde el principio, sus hijos y servidores.

Siguiendo la cronología de estas obras y su distribución a lo largo del siglo XIX

comprobamos que se encuentran perfectamente relacionadas con el eclecticismo típico de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, esto no debe hacernos olvidar otras razones más específicamente ligadas a la problemática del tema, a la hora de explicarnos el porqué de la preferencia por unos pasajes concretos y un modo peculiar de tratarlos.

La vuelta al pasado, con una especial predilección por los hechos heroicos protagonizados por la nación, tiene en estos momentos un significado evidente para todo lo referente a América ya que poco más de veinte años separan a la independencia de los países de raíz hispana del cuadro de Esquivel con el que se inicia la serie (66). Frente al rechazo que el continente americano hace de todo lo español oficial, la España oficial se refugia en un recuerdo de su protagonismo considerando que dió vida a lo que con el tiempo culminó en estos países.

A pesar de ello, esta idea, que pudo haber dado origen a una iconografía muy especial, se vió frenada por un deseo de eludir la polémica, por una homogeneidad típica de una política conservadora contraria a una exaltación de lo nuevo y lo



8.- FRANCISCO GARCÍA IBÁÑEZ. *Escuela Española*.- 1825. *Colón recibido en Barcelona por los Reyes Católicos*. Lienzo, 111 x 144 cms. Museo del Ejército, MADRID (Depósito Museo del Prado).



9.- FRANCISCO ORTEGO. Escuela Española.- 1833-1881. *Muerte de Colón*. Lienzo. 196 x 315 cms. Universidad de BARCELONA. (Depósito del Museo del Prado).

revolucionario que podría llegar a representar una figura como Colón, convertido en un mito romántico en otros países y especialmente reconocido y exaltado en este aspecto por el nacionalismo italiano como veremos en las páginas siguientes.

Quedan todavía varios puntos difíciles de explicar en sus últimas consecuencias y uno de ellos es el que se suscita al comprobar que los años de mayor producción de obras de temática colombina en España coinciden con el mayor descrédito y abandono de la monarquía de Isabel II. Tal vez no será muy aventurado suponer que desde instancias oficiales se fomentó la difusión de este tema como prueba de la grandeza que había dado a España la monarquía.

Pasemos ahora al desarrollo de este tema en la península italiana.

La iconografía de Colón en el arte italiano del siglo XIX, se verá influida por varias causas; primeramente, por las corrientes artísticas comunes a toda Europa en este siglo, principalmente el romanticismo y particularmente, por lo azaroso de la historia política italiana de estos años.

El auge de la pintura histórica en Europa aumenta el interés por la imagen de Colón en Italia y algunos episodios de su vida, que lo muestran como genio incomprendido primero, triunfador después, y maltratado al final, hacen su figura y su historia muy atractivas para la pintura romántica.

Honour señala la unión del tema de Colón con la concepción romántica del artista como genio incomprendido, expresada preferentemente a través de personajes no

vinculados directamente con la profesión. La imagen de Colón se hizo pues, como un símbolo del genial descubridor de lo desconocido, incomprendido en su tiempo, tratado injustamente por la vida y muerto en abandono (67). La imagen fue muy utilizada por los artistas europeos aunque, posiblemente, las obras más conocidas sean las de Delacroix, **Colón con su hijo en La Rábida** y el **Regreso de Colón** (68).

El romanticismo italiano utilizó la figura de Colón como uno de sus temas preferidos, junto a Giotto, Rafael, Miguel Angel y Tasso. La utilización del contraste romántico incompreensión-triunfo, queda perfectamente expresada en uno de los comentarios contemporáneos a la obra de Palagi, **El regreso de Colón**, expuesta en el palacio Brera de Milán en 1830. El crítico de la exposición milanesa relaciona la obra de Palagi con la de Sogni, **Despedida de Colón**, expuesta el año anterior, y señala cómo hubiese sido útil ver los dos cuadros juntos a fin de contemplar "quasi ad un tempo la virtù combattuta e il suo più compiuto trionfo (69).

Esta visión romántica de Colón se ve aun más acentuada en la época y está claramente expresada en el proemio a la ópera **Colombo** de Morlaechi y Romani, estrenada en Génova en 1828, y por tanto estrictamente contemporánea a la obra de Sogni. La ópera se dedica al último viaje de Colón, el que ofrece más elementos románticos, y el proemio señala "miglior consiglio mi parve di attenermi all' ultimo viaggio dell'illustre Genovese, quando egli gittato dalle tempeste nell'isola di Giamaica, obbliato dall'Universo, minacciato da fercci popoli, e insidiato da' suoi stessi seguaci lotta coraggioso colla sua mala fortuna" (70).

No obstante lo anterior, nosotros pensamos que la iconografía de Colón en el siglo XIX italiano está más relacionada con el ambiente del **Risorgimento** que con el del Romanticismo (prescindiendo, naturalmente, de la presencia de elementos románticos en el propio **Risorgimento**).

Más que como héroe legendario y genio incomprendido, caro a los románticos, Colón interesa a los italianos del XIX como personaje real de su historia, perfectamente adecuado para la exaltación del ideal patriótico en los años del Risorgimento y de la lucha por la unidad italiana, más que como héroe individual del romanticismo, como héroe colectivo del nacionalismo. F. Cancellieri, autor de las **Disserzazioni** sobre Cristóbal Colón (Roma 1809), define a Colón como "genio di prima sfera, che più d'ogni altro ha illustrate il Nome italiano con la sua meravigliosa seoporta" (71).

A este respecto, es particularmente interesante no sólo estudiar la creación y el contexto de cada una de las obras italianas sino observar en su conjunto la cronología, la distribución geográfica de obras y autores, y la iconografía, aspectos éstos a los que nos referiremos seguidamente.

Estableciendo un pequeño elenco de obras italianas del ottocento, referentes al tema de Colón y el descubrimiento de América (72) es fácil estudiar estos tres factores y establecer la relación entre el interés por el tema colombino y la lucha por la unidad italiana.

Así, por ejemplo, observamos un interés moderado en los años 20, cuando aparecen las obras de Sogni **Colón en La Rábida con su hijo** y Fray Juan Pérez y

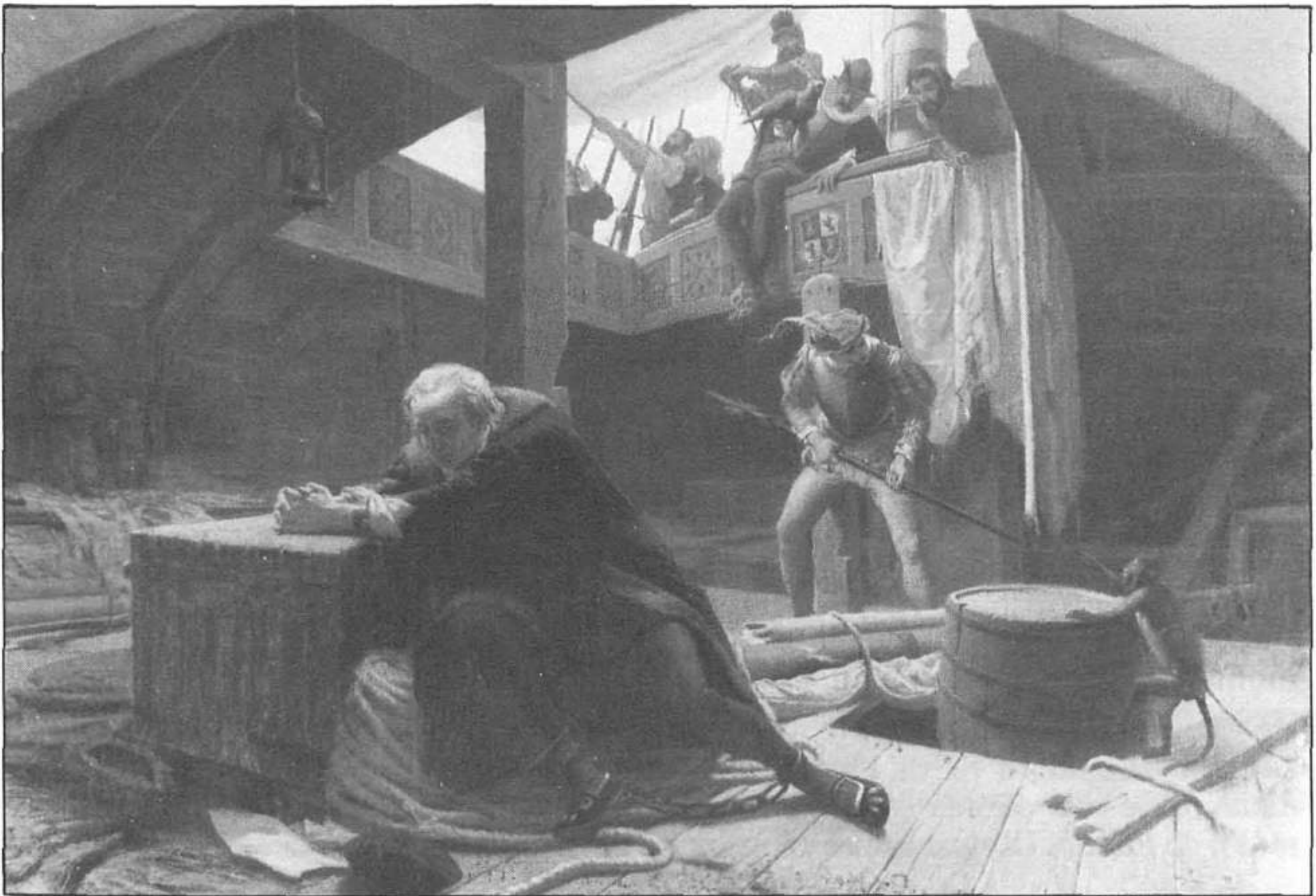
Palagi **Regreso de Colón**, antes citadas, interés que aumenta conforme avanza el siglo y se afianza el ideal patriótico italiano.

En los años 30, los de las revueltas de Módena, Bolonia y Parma a la sombra de la revolución francesa de 1830, y de la fundación de la "Joven Italia" por Mazzini (1831), aparecen varias versiones de **Colón en La Rábida** y del **Regreso de Colón**, presentadas por Gaspar Martellini, en el concurso de la Academia de Florencia de 1833 (73) y el **Regreso de Colón**, de Pierini (74).

En la década de los 40, cuando Cavour funda "Risorgimento" (1847) y tienen lugar las revueltas de Milán, Venecia, Parma y Módena, y la reacción austríaca, son varios los pintores que tratan el tema colombino: Pollastrini, Bezzuoli y Mecco (**Colón en La Rábida**), Pucci (**Colón en cadenas**) Caimi (**Colón explica el proyecto en La Rábida**) (75).

El número de obras aumenta en los años 50, cuando Cavour plantea abiertamente a Europa la "cuestión italiana". En esta década aparecen las obras de Fermini, Bechi y Dell'Acqua (**Colón en La Rábida**), de Conconi y Fanfani (**Colón piensa en el descubrimiento**), de Fumagalli (**Colón encadenado**) de Maccio y Conconi (no conocemos el tema preciso) (76).

El mayor número de obras aparece en los años 60, justamente los que van desde el



10.- LORENZO DELLEANI. Escuela Italiana. **Colón encadenado**. Lienzo. 81,7 x 118 cms. Galería de Arte Moderna. GENOVA.



11.- LUIGI SCIALLERO. Escuela Italiana.- *Los últimos momentos de Colón*. Lienzo. Galería de Arte Moderna. GENOVA.

abrazo de Garibaldi y Víctor Manuel (1861) hasta la unidad italiana (1870). En esta década aparecen, no sólo el mayor número de obras sobre el tema de Colón, sino también el repertorio más extenso en lo que a temas se refiere, ya que abarca desde **Colón en La Rábida** (Semino, Sebastiani, Macciò, Carlini, Pintore) el **Fracaso de Colón en Salamanca** (Rubrio) el **Amotinamiento** (Carminati), el **Desembarco** (Costoli), **(Colón virrey)** (Conti), el **Arresto de Colón** (Magnani), **Colón encadenado** (Delleani, (lám. 10) Mazza, Isola) hasta **Los últimos momentos de Colón** (Sciallero) (lám. 11), así como otras obras de tema no precisado (Crippa, Dalla Vedova, Ramognini, Della Valle, Carli, Vignolo) (77).

Curiosamente, a partir de 1870, la temática de Colón disminuye en el arte italiano. De esta década son las obras de Monteverde y Altamura (**Colón junto al mar**), de Pintore (**Regreso de Colón**), y de Moretti (tema desconocido) (78).

La iconografía colombina desaparece, por lo que sabemos, en los años 80 y vuelve a aparecer en los 90, como consecuencia lógica del interés despertado por la celebración del centenario del descubrimiento. Así vuelven a aparecer el **Colón**

vencido en Salamanca de Barabino, el **Colón ante los reyes** de Ruggeri y la obra de Solari cuyo tema preciso no sabemos (79).

Otro factor que puede ayudar a ver la interdependencia del tema colombino y el **Risorgimento**, es la relación de gran parte de las obras o de los autores, con las regiones italianas que fueron cuna del **Risorgimento**. Así por ejemplo, el tema de Colón fue muy frecuente en las exposiciones de Bellas Artes de Turín, Milán y Génova de estos años, y muchos de los autores que trataron el tema de Colón eran oriundos de Liguria y Piamonte (por ejemplo, Isola y Barabino eran de Génova, Gandolfi de Chiavari, Belletti de Sarzana, Monteverde de Alesandria, Gonin de Turín y Dellsani de Vercelli aunque murió en Turín).

A pesar de que es lógico que sea Génova el primer lugar de Italia interesado por el tema de Colón, ya que siempre había mostrado su interés por la iconografía colombina, debido a la reivindicación permanente del origen genovés del almirante (80), es preciso recordar también que Génova tuvo un papel protagonista en la formación de la moderna Italia. Génova formaba parte en el siglo XIX del reino savoyano y de ella surgieron Garibaldi, Mazzini y Mameli, tres de los más importantes forjadores de la idea y de la realización de la unidad y la patria italiana.

En cuanto al estudio de la iconografía dicha, es preciso recordar lo mencionado al principio del trabajo, es decir, la pérdida de numerosas obras del siglo XIX y la imposibilidad de conocer, siquiera sea por reproducción, muchas otras.

Siguiendo el orden cronológico basado en nuestro conocimiento actual de la historia de Colón —al igual que hemos hecho en el caso español— observamos que los temas representados comienzan con el **Colón joven mirando al mar** (Altamura, Il Peschiera), el mismo tema con la figura de Colón adulto (Conconi), **Colón con su hijo meditando el proyecto** (Fanfani), **Colón con su hijo Diego en La Rábida** (Bechi, Belletti, Bezzuoli, Carlini, Cicconi, Degli Avancini, Dell'Acqua, Fermini, Gandolfi, Maccio, Martellini, Mecco, Molinaro, Pintore, Pollastrini, Puccinelli, Sebastiani, Semino y Sogni), **Colón explicando el proyecto a los frailes de La Rábida** (Caimi) **Colón ante los Reyes Católicos** (en Granada, Ruggeri), el **Fracaso de Colón en Salamanca** (Barabino, Gaggini, Rubrio), **Colón se despide de sus hijos en La Rábida** (Sogni y Palagi), el **Amotinamiento** (Carminati y Mazza), el **Desembarco en el Nuevo Mundo** (Belletti, Bertini, Cicconi, Costoli, Fracassini, Gallina y Palagi), el **Regreso de Colón** (Fracassini, Gandolfi, (lám. 12) Pierini, Martellini, Palagi, Pintore), **Colón recibe el título de virrey** (Conti) el **Arresto de Colón en Santo Domingo** (Magnani y Cicconi), **Colón encarcelado** (Gonin), el **Regreso de Colón de su tercer viaje, encadenado** (Delleani, Isola, Bonino, Fumagalli, Mazza, Pucci), los **Ultimos momentos de Colón** (Sciallero) y los **Funerales de Colón** (Resio) (81).

Lo primero a observar es que el tema que abre el ciclo de Colón (**Colón joven mirando al mar**), es un tema exclusivo del arte italiano y obedece sin duda al interés por señalar la etapa italiana de la biografía de Colón (juventud), así como el origen genovés de su vocación marinera (82).

El tema más representado en la pintura italiana se refiere al triunfo de Colón, se inicia con **Cristóbal Colón en La Rábida**, donde comienza realmente el proceso que llevará al descubrimiento y donde probablemente se quiere señalar el humilde

punto de partida. Sigue el **Descubrimiento en América** hecho que confirma el "genio" de Colón y la razón de su confianza. Continúa el regreso, donde se hace público su triunfo y es reconocido oficialmente.

El segundo grupo de temas más representados corresponden a la parte negativa: la incompreensión y la injusticia. Se inicia con el **Regreso de Colón encadenado, de su tercer viaje** y el **Fracaso de Colón en Salamanca**.

Comparando esta iconografía con la española y destacando sus características más significativas solamente, observamos, primero, que el tema más representado en ambos países es el de Colón en La Rábida, aunque en España, el número de obras conocidas hasta ahora sea algo inferior.

La discusión del proyecto colombino aparece realmente como tal en la pintura española, es decir, con la explicación de Colón, no sólo en la reunión de La Rábida sino también en las de Granada y Salamanca, donde se les escucha. En Italia esta iconografía se centra en la "derrota" de Colón ante la junta de Salamanca y se representa al descubridor abatido y menospreciado por los miembros de la junta, como ilustra muy bien la pintura de Barabine, conocida a través del grabado de 1885. Naturalmente, es éste uno de los temas importantes en Italia para subrayar la incompreensión de su héroe, mientras en España se trata de una mera etapa negativa en el largo proceso del descubrimiento.

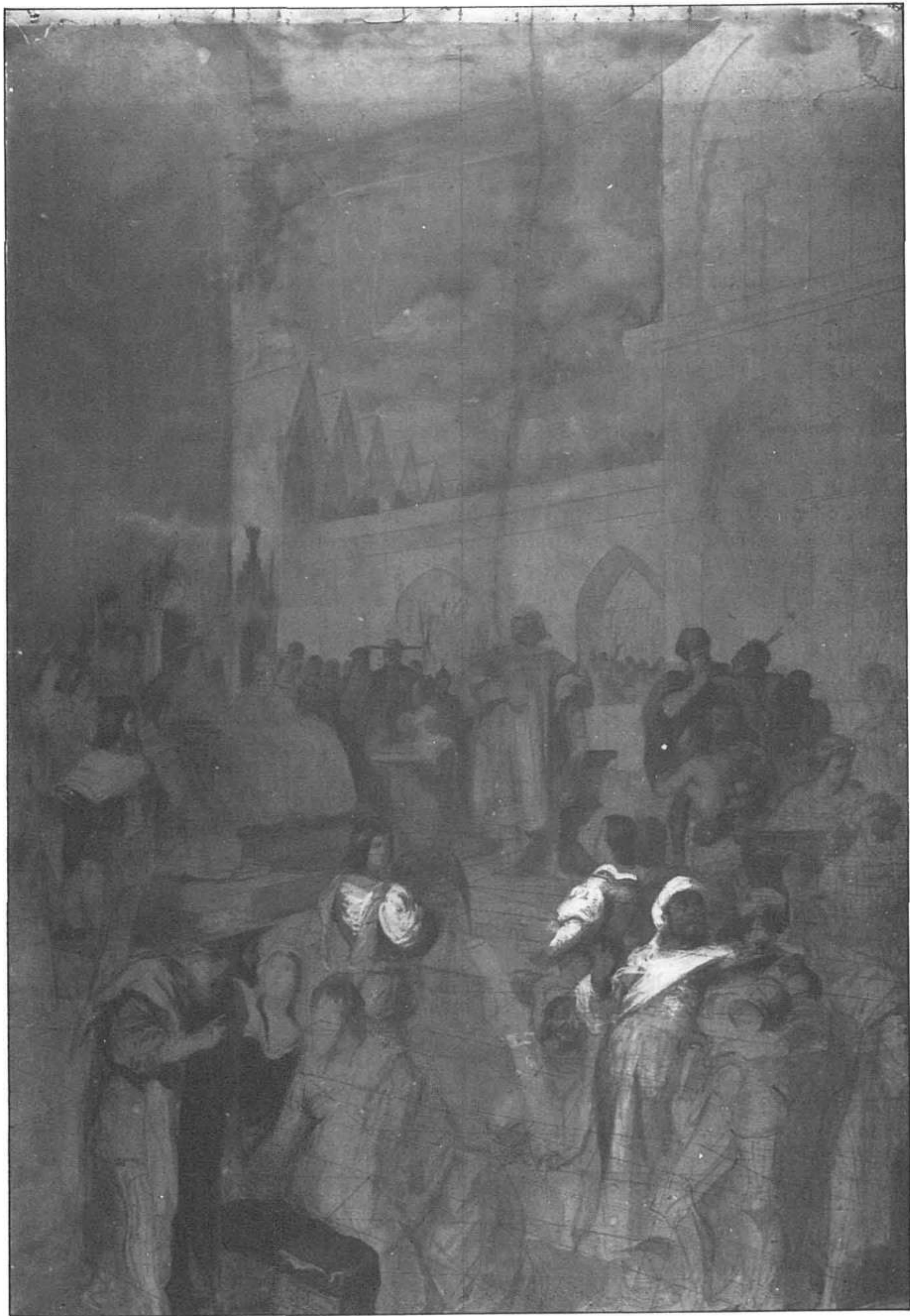
La navegación hacia América aparece en la pintura italiana solo con referencia a los motines que sufrió el almirante, quizá con la intención de señalar una dificultad más en el proyecto americano.

El desembarco en América, punto clave del éxito de Colón como persona y de España como empresa, cuenta con semejante número de obras en ambos países. El modo de representarlo es también similar puesto que se marca el papel protagonista de Colón, pero al mismo tiempo el de España, no sólo a través de los componentes históricos de la comitiva sino también a través de la presencia de banderas o insignias, a veces en manos de Colón (pintura de Belletti en el castillo de Aglié (Turín), quien toma posesión de la tierra en nombre de España. Igualmente se señalan en ambos países la novedad del mundo descubierto por la presencia de indígenas ataviados con sus característicos tocados de plumas, que siguen siendo representativos del nativo americano para los hombres del siglo XIX. Quizás la nota iconográfica más curiosa a señalar en este caso, sea la presencia frecuente en las obras españolas de un religioso, para subrayar la misión evangelizadora de España en la que tanto hincapié se ha hecho a lo largo de nuestra historia, y la ausencia de tal personaje en las pinturas italianas conocidas.

El primer regreso de Colón y su recibimiento en Barcelona por los Reyes Católicos recibe —al igual que el desembarco en América— un tratamiento similar en ambos países. La vuelta de Colón es triunfo del italiano pero también lo es de la monarquía española y, por tanto, de igual significación positiva para ambos países.

El tema de Colón como virrey es por el contrario, exclusivo del arte italiano ya que los honores concedidos a Colón carecían de importancia en el contexto español.

En cuanto al regreso de Colón en su tercer viaje, es tema favorito de la pintura italiana pero no de la española. En Italia, además de representarse el arresto y el encarcelamiento del almirante, se repite el tema de Colón encadenado en su regreso a



12.- FRANCESCO GANDOLFI. Escuela Italiana.- *Cristóbal Colón en la corte de España*. Dibujo. Galería de Arte Moderna. GENOVA.

España y se subrayan hasta el extremo las características de aislamiento, abandono y penuria del descubridor, como muestra muy bien el cuadro de Isola del Palazzo Rosso de Génova, e incluso el menosprecio y la humillación de que es objeto, como puede verse en el célebre cuadro de Delleani de la Galería de Arte Moderno de Génova (Nervi).

Por último, la muerte de Colón es tema más tratado en la pintura española que en la italiana. Como en toda la iconografía de Colón, los datos históricos son básicos y, en general, comunes a ambos países, pero la mayor o menor atención que se da a algunos elementos ayuda a comprender la distinta intención de las obras.

Así, por ejemplo, en el único ejemplo conocido hasta ahora en Italia sobre los últimos momentos de Colón (la pintura de Sciallero en la Galería de Arte Moderno de Génova (Nervi), se nos presenta al almirante en el momento en que entrega a sus hijos las cadenas con las que quiere ser enterrado. Las cadenas son elementos de importancia en la iconografía de la muerte de Colón, pero mientras en la pintura española aparecen en un discreto segundo plano, en el cuadro de Sciallero son el elemento de mayor significación. Colón las estrecha mientras expresa su deseo final y sirven, de nuevo, para subrayar el trato injusto que España dió al descubridor italiano. Por otra parte, está claro que el pintor italiano presta mayor atención a los elementos significativos que a los históricos como puede comprobarse también por la presencia del globo terráqueo y, sobre todo, del indio que llora a los pies de Colón, fórmula sencilla —pero no histórica— de manifestar el papel benefactor de Colón hacia los indígenas, según la interpretación italiana.

Lo expuesto hasta aquí evidencia claramente la necesidad de contar con las obras españolas e italianas a la hora de establecer el significado de la iconografía colombina europea del siglo XIX. Más aun cuando el final del siglo es testigo, al tiempo, de las primeras conmemoraciones del Centenario y de la pérdida definitiva de América, dando paso a una nueva interpretación del mismo tema, objeto de otros trabajos en curso.

NOTAS:

- (1) Juan A. Gaya Nuño: "Objetividades sobre la pintura de historia" en **Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de las Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1865-1956)** Madrid, 1955, p. 18. El autor considera como compañeros de Colón en este infortunio a Juana la Loca, Carlos I, Felipe II y Don Juan de Austria.
- (2) Hugh Honour: **The European Vision of America**. The Cleveland Museum of Art Cleveland 1975.
- (3) No queremos dejar de agradecer al profesor J. Ainaud de Lasarte su amabilidad al facilitarnos el texto inédito de la ponencia "La iconografía de Colón" de la que es autor. En ella se reúne gran cantidad de ejemplos relacionados con el retrato y sobre el tema que nos ocupa es fundamental la incorporación de dos pequeñas obras de P. Ruiz Picasso.
- (4) Andrés Crua: **Colón y los Reyes Católicos**. Lienzo 135 cms. x 9 cms. Museo Provincial de Valencia.

- (5) **Cristóbal Colón pidiendo pan para su hijo en el convento de La Rábida.**
Manuel Ossorio y Bernard: **Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX.** Madrid 1883-84 (ed. 1975) p. 207.
- (6) **A fines de 1484 partió Colón en secreto de Lisboa llevando consigo a su hijo Diego,** también conocido como "Colón y su hijo durmiendo" y "Cristóbal Colón"
Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876. Madrid, 1876, nº 505; Ossorio y Bernard, ob. cit. p. 431 y J.F. Rafols: **Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares.** Barcelona-Bilbao, 1980, vol. III. p. 714.
- (7) **Colón y su hijo Diego en La Rábida.**
Enrique Valdivieso: **Pintura Sevillana del siglo XIX** Sevilla, 1981, pp. 83-84.
- (8) **Colón en las puertas del convento de Santa María de La Rábida pidiendo pan y agua para su hijo.**
Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858. Madrid, 1858.
- (9) **Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, Madrid, 1867 nº 104.
- (10) **Cristóbal Colón en el convento de La Rábida.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, Madrid, 1856, nº 30. Catálogo de la Exposición Internacional de 1892. Madrid, 1892, nº 1457.
- (11) **Colón en La Rábida.**
Permaneció en la Exposición de París de 1876 y en la de Madrid de 1878. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, Madrid, 1878, nº 227.
- (12) **Colón en La Rábida.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, Madrid, 1887, nº 657.
- (13) J. Ainaud de Lasarte (véase nota 3).
- (14) **Conversación en la Sala Capitular.**
Enrique Valdivieso, ob. cit. supra nota 7.
- (15) **Cristóbal Colón al venir a proponer a los Reyes Católicos el Descubrimiento de un Nuevo Mundo.**
Catálogo de la exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, Madrid, 1864, nº 155.
- (16) **Colón ante los Reyes Católicos.**
Hasta el momento sólo nos ha sido posible localizar la reproducción publicada en el **Diccionario Enciclopédico Espasa.**
- (17) **Presentación de Colón a los Reyes de España.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, Madrid, 1890, nº 217.
- (18) **Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos.**
Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes, 1892, nº 765.
- (19) J. Ainaud de Lasarte (véase nota 3)
- (20) **Colón ante los dominicos.**
De este cuadro hasta el momento sólo se ha localizado la reproducción publicada en el **Diccionario Enciclopédico Espasa.**
- (21) **Isabel la Católica cede sus joyas por la empresa de Colón.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, Madrid, nº 261.
Boceto en el Museo Provincial de Valencia.
Felipe Garín Ortiz de Taranco: **Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos.** Valencia, 1955, p. 267.
- (22) **Isabel la Católica orando por la empresa de Colón.**
Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes, Madrid, 1892, nº 828.
- (23) **La salida de las naves rumbo a lo desconocido.**
Enrique Valdivieso, ob. cit. supra nota 7.

- (24) **Colón despidiéndose del prior de La Rábida para ir a descubrir América.**
- (25) **Salida de Colón del puerto de Palos.**
Figuró en la Exposición Artística de París de 1875.
Adrián Expí Valdés: **Vida y obra del pintor Gisbert.** Valencia, 1971, pág. 107.
- (26) **La Despedida.**
J.M.^a Segovia Azcárate, ob. cit., pág. 95.
- (27) Santiago Rodríguez García: **Antonio Muñoz Degrain.** Valencia, 1966. p. 475.
El autor confunde esta obra, perteneciente a la colección Temboory de Málaga con la existente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- (28) **Colón y los tripulantes de la Santa María al descubrir tierra.**
Angel M: Barcia: **Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional.** Madrid, 1906, nº 2998, pág. 364.
- (29) **Preparativos para el desembarco de Colón en América.** (Patrimonio Nacional) y **Alba en América** (M. Naval).
Juan Enrique Arias Inglés: "Antonio Brugada pintor de la mar" **Reales Sitios.** Año XVI nº 61, pág. 40-52.
- (30) **Cristóbal Colón en el momento de descubrir el Nuevo Mundo.**
Ossorio y Bernard, ob. cit. (supra nota 5), p. 276.
- (31) **Primer desembarco de Colón en América.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862. Madrid 1862, nº 228.
- (32) **Llegada de Colón a América.**
Museo del Prado. Sección Siglo XIX. Dibujos 471, 183 y 188.
- (33) **Desembarco de Colón en América.**
Ossorio y Bernard, ob. cit. (supra nota 5), pág. 377.
- (34) **Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón.**
Catálogo de la Exposición Internacional, Madrid 1892, nº 425.
- (35) **Llegada de Cristóbal Colón a la isla de Guanahani.**
Catálogo de la Exposición Internacional, Madrid, 1892, nº 114.
- (36) **Desembarco de Colón en América.**
Santiago Alcolea, Joaquín Garriga Riera e Isabel Coll Mirabent: **Pinturas de la Universidad de Barcelona,** pág. 96, nº 158.
- (37) Véase nota 4.
- (38) **Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona en la vuelta de su primer viaje.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1958. Madrid, 1958, nº 56.
- (39) **Lectura de los Reales Pragmáticos en San Jorge.**
Enrique Valdivieso, ob. cit. (supra nota 7).
- (40) **Colón recibido por los Reyes Católicos al regresar de su primer viaje a América.**
Ossorio y Bernard, ob. cit. (supra nota 5), p. 66.
- (41) **Presentación de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos en Barcelona.**
Hasta el momento sólo nos ha sido posible localizar la reproducción publicada en el Diccionario Enciclopédico Espasa.
- (42) J. F. Rafols. **Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares.** Barcelona-Bilbao, 1980, vol II. p. 478.
- (43) **Regreso de Colón encadenado.**
Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862. Madrid, 1862, nº 147.
- (44) **Fidelidad de Colón.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Madrid 1887, nº 852.

- (45) **Reposición de Colón.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, Madrid 1881, nº 310.
- (46) **Ultimos momentos de Colón.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, Madrid 1864, nº 8.
- (47) **Muerte de Cristóbal Colón.**
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Madrid 1864, nº 274.
- (48) **Ultimos días de Colón.**
Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Madrid, 1892, nº 1193.
- (49) **La muerte de Colón.**
Ossorio y Bernard, ob. cit. (supra nota 5), p. 589.
Enrique Valdivieso: **Pintura sevillana del siglo XIX.** Sevilla 1981, p. 97.
- (50) Los autores del presente trabajo se encuentran en la actualidad realizando un estudio general de la iconografía colombina en la que las aportaciones de la litografía y el grabado ocupa un lugar destacado.
- (51) Por lo que se refiere a la iconografía pictórica española es ésta la única obra que nos presenta al navegante en un momento anterior a su llegada a España.
- (52) Ossorio y Bernard, ob. cit. (supra nota 5), p. 431.
- (53) Ossorio y Bernard, ob. cit. (supra nota 5), p. 431.
- (54) Véase nota 4.
- (55) La historiografía contemporánea ha demostrado la existencia de dos personajes claramente diferenciados: fray Antonio Marchena y fray Juan Pérez que durante el siglo XIX fueron confundidos.
- (56) Esta obra fue adquirida por el Estado en 1859 por la cantidad de 4.000 reales pasando a formar parte del Museo Nacional de Pintura. G. Cruzada Villamil: **Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pintura,** Madrid, 1865, p. XXX. nº 41.
Desde 1876 se encuentra depositado en el Museo Provincial de Gerona por el Museo del Prado (Cat. 6480).
- (57) Ossorio y Bernard, ob. cit., pág. 114.
Enrique Valdivieso: **Pintura Sevillana del siglo XIX.** Sevilla 1981, p. 97
- (58) Gerardo Pérez Calro: **El Pintor Eduardo Cano de la Peña.** (1823-1897). Sevilla, 1979, p. 62.
Esta obra recibió la primera medalla de la Exposición Nacional de 1856 y fue adquirida por el gobierno ese mismo año por 20.000 reales y con destino al Museo Nacional de Pintura.
G. Cruzada Villamil, ob. cit., pág. IX, nº 23.
Desde 1881 el cuadro se encuentra depositado por el Museo del Prado en el Senado. (Cat. 5726).
- (59) Ossorio y Bernard, ob. cit. (supra nota 5), p. 431.
- (60) Véase nota 3.
- (61) Rodríguez García, ob. cit. (supra nota 27), p. 475.
- (62) Ibidem.
- (63) Juan Manzano y Manzano. p. 16. nota 21.
- (64) También conocido como **La flotilla dirigida por Cristóbal Colón descubre la primera tierra del Nuevo Mundo (isla de S. Salvador) y se prepara para el desembarco.**
Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentados en la Exposición General de Bellas Artes. Madrid, 1856, p. 9, nº 26.
- (65) Según Ossorio y Bernard (ob. cit. (supra nota 5), p. 105) la colección Povilla contaba con una obra de Brugada de tema similar, cuadro que Arias Inglés (ob. cit. p. 51) cita como una tercera obra en paradero desconocido.
- (66) Véase nota 5.

- (67) Hugh Honour **El romanticismo**. Madrid 1981 pág. 272-4.
- (68) Honour estudia pocas obras españolas e italianas referentes a este tema, siendo, no obstante, estos dos países los más importantes para la iconografía colombina, como hemos dicho anteriormente. Las obras italianas y españolas ayudarían sin embargo, en gran manera, a comprender la función de Colón en el contexto artístico de su tiempo. Concretamente, los cuadros de Delacroix citados por Honour (**L'Image de Christophe Colomb "Revue de Louvre"** 1976 pág. 262) fueron encargadas por un cliente italiano, el príncipe Demidoff, para su villa de San Donato, en Florencia, quien, sin duda alguna, impuso los temas al pintor, por lo que la obra a efectos iconográficos, depende del contexto italiano del cliente y no del francés propio del pintor. Por otra parte, en el **Regreso de Colón**, se ha señalado cómo el pintor aprovechó para la ambientación, los apuntes tomados durante su viaje a España (Luigina Rossi Bertolatto **L'opera completa di Delacroix**. Milano 1972 pág. 107) pero, puede observarse también en esta misma obra, como la torre del fondo, por ejemplo, corresponde a las torres medievales italianas más que a las españolas. Por parte italiana se ha sugerido incluso una dependencia directa de las obras de Delacroix de pinturas italianas anteriores con este mismo tema (Véase Garibaldi. **Arte e Storia**, Firenze 1982. pág. 62-63).
- (69) Apud **Romanticismo Storico**. Firenze 1974 pág. 209.
- (70) Apud **Romanticismo Storico** Firenze 1974 pág. 301.
- (71) Apud **Garibaldi Arte e Storia**. ob. cit. pág. 52-53. En estas mismas páginas se cita una **Orazione** de 1825, dedicada a Colón, en la que se le exalta junto a Galileo, como "i geni creatori" e l'Italia como "la nostra cara patria, che lor fu madre".
- (72) La bibliografía sobre pintura italiana del ottocento es muy amplia aunque no toda igualmente válida a efectos iconográficos. El mayor número de obras sobre el tema que nos ocupa, aparece en el catálogo de la exposición **Romanticismo Storico**, celebrada en Florencia en 1974, obra ya citada. También son muy útiles el catálogo de la exposición sobre Garibaldi, celebrada en Roma en 1982, ya citado también, el viejo artículo de Orlando Grosso C. **Colombo nell'arte** "Genova" 1950 fasc. VIII pág. 30-34. Los catálogos de la **Mostra di pittura ligure dell'ottocento**. Genova 1926, **Catálogo degli oggetti componenti la Mostra d'Arte Antica aperta nella sala del Palazzo Bianco destinato a sede del Nuovo Museo Civico**. Genova 1892, la **Pittura neoclasica e romantica in Liguria**. Genova, 1975, la obra de Enrico Somaré **Storia dei pittori italiani dell'ottocento**. Milan 1928 y Sandra Pinto **La promozione della arti negli stati italiani dall'eta delle riforme all'Unitá, e n Storia dell'arte italiana**. Torino 1982 parte 2ª vol.II, por citar algunos de los más interesantes.
- (73) **Garibaldi**, ob. cit. pág. 62 y **Romanticismo Storico** ob. cit. pág. 114. Recuérdese como son los mismos temas que hará después Delacroix por encargo del toscano Demidoff (véase nota 68).
- (74) **Romanticismo Storico** ob. cit. pág. 113.
- (75) **Romanticismo Storico**, pág. 112-113 y 210.
- (76) **Romanticismo Storico**, pág. 111-114.
- (77) Recuérdese que es también en 1862 cuando se inaugura el monumento a Colón de Génova, el primero de gran empeño, proyectado en 1845 y que lleva como lema "A Cristoforo Colombo la Patria".
- (78) **Romanticismo Storico** ob. cit. pág. 111-114.
- (79) **Romanticismo Storico**. ob. cit. pág. 111-114.
- (80) Recuérdese, a modo de ejemplo solamente, que ilustra esta tradición genovesa, el gran ciclo de frescos con la historia de Colón, pintado por Tavarone en el palacio Belimbau de Génova, frescos realizados a principios del siglo XVIII, cuando Génova dependía de España políticamente y cuando nada de esto se pensaba ni hacia en nuestro país. Génova sería también el lugar donde se hiciera el primer monumento de importancia a Colón, como hemos visto anteriormente y donde se celebraron con el mayor esplendor las celebraciones del cuarto centenario (Véase al respecto los cuadros del Museo de Pegli con Génova engalanada para tal celebración). Sobre la polémica surgida entre Liguria y Piamonte en torno al lugar de origen de Colón, véase **Garibaldi** (ob. cit. pág. 52).

- (81) Hay noticias de otros cuadros referentes a la historia de Colón pero los temas representados no se conocen con precisión.
- (82) Puede señalarse como nota pintoresca que en las obras italianas no se presta demasiada atención a la escenificación española de la escena, y así, por ejemplo, en la obra de Palagi (que conocemos a través de la litografía de la biblioteca Braidense de Milán) Colón es recibido en el interior de un palacio árabe, más propio de la entrevista en Granada que Barcelona, mientras al fondo puede verse una típica construcción del románico italiano.

The growing interest in Columbus during the 19th century can be linked to Europe's new consciousness of its historical role in the birth of the raising American nations. Historians gather and publish documents and books on Columbus, which soon are used as a source by artists. The fashion of Columbian portrayals is obviously strongest in Spain and Italy. Painters in Spain mostly respond to official commissions by enhancing the heroic and successful events in Columbus' life as the Crown's envoy. In Italy he is seen as a national hero, a symbol of patriotic ideals through the Risorgimento years and the struggle for unity. In both countries, unfortunately, many of these large canvases were lost or destroyed and we know them only through prints or catalogues.

EL FRONTAL DE SANTA ANA DE LA CATEDRAL DE QUITO

JESUS PANIAGUA PEREZ
M.^a VICTORIA HERRAEZ ORTEGA

En la iglesia catedral de Quito se conserva un hermoso grupo de frontales de altar realizados en plata. Entre ellos, hemos elegido como objeto de estudio para este trabajo el que hubo de ser realizado en fecha más temprana, uno de los más bellos y, además, una de las escasísimas piezas de orfebrería quiteña en las que se ha reseñado el autor y la cronología a la que corresponde (1). Se trata del frontal de Santa Ana.

1. Descripción de la obra

Cronología: 1700.

Material: plata en su color sobre alma de madera.

Técnica: repujado con retoques de buril.

Medidas: 2,54 m. de largo por 0,97 m. de alto.

Marcas: carece.

Inscripción: "EL M^o D FRAN^{co} D CARDNAS DIO ESTE FRONTAL A MI SA STA ANA D LIMOSNA AÑO D 1700 EN 1^o D ENERO. LO ISO EL MAESTRO MAIOR JAZINTO PINO OLMEDO, JHS MARIA JOSE, 'AMEN'". Bordeando el escudo central.

Estado de conservación: bueno.

Este frontal, de forma rectangular, se compone de las partes características en ese tipo de obras: friso y panel. El primero constituye una ancha franja que le bordea por la parte superior y los laterales, acogiendo la representación de los principales temas iconográficos. Está compuesto por trece planchas rectangulares de plata, nueve recubren la banda horizontal y dos más se alinean en vertical bajo cada una de las extremas (fig. 1). La representación central corresponde al tema de San Joaquín y Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, que no se halla en brazos de su madre sino ocupando el centro de la composición rectangular (lám. 1). A derecha e izquierda está flanqueado por tantos medallones como láminas de plata componen el friso. En ellos se representan bustos de Santos, el Salvador y la Inmaculada enmarcados por doble laurea. El espacio comprendido entre el límite de las representaciones figuradas y el cerco externo de cada uno de los trece compartimentos, constituido por una moldura zigzagueante, se rellena con una profusa decoración vegetal de tallos ondulantes entrelazados, flores y capullos asimétricos de gran plasticidad.

El borde superior del frontal está realizado en forma de bocel ornado alternativamente con palmetas y con espejos ovales en los que se inscriben rosetas de ocho lóbulos.

El panel se halla enmarcado por una orla de haces de tornapuntas vegetales vinculados entre sí por pabellones. Está dividido en once calles, la central más ancha

y las laterales seccionadas, a su vez, en dos cuerpos. Los veinte rectángulos así constituídos presentan una decoración idéntica: una flor central con doble fila de pétalos de la que parten cuatro grandes roleos en aspa, cuyas formaciones vegetales van cubriendo la superficie (lám. 2). El tema central es el emblema heráldico de don Francisco de Cárdenas, donante de la pieza. Responde a la tipología típicamente española de escudo con la punta semicircular hacia abajo. En su campo figuran dos lobos pasantes superpuestos y, en la punta, un pequeño motivo vegetal. En la bordura se disponen rítmicamente ocho veneras, que constituyen una de las variantes que admite el apellido Cárdenas en su escudo de armas. El estrecho friso que lo ciñe alberga la inscripción supraescrita, en la que constan el nombre del comitente, el del autor, Jacinto Pino Olmedo, y el año 1700 como fecha de realización. Por último, se encuentra coronado por un yelmo y rodeado por una decoración de tallos y capullos similar a la del friso (2) (lám. 3).

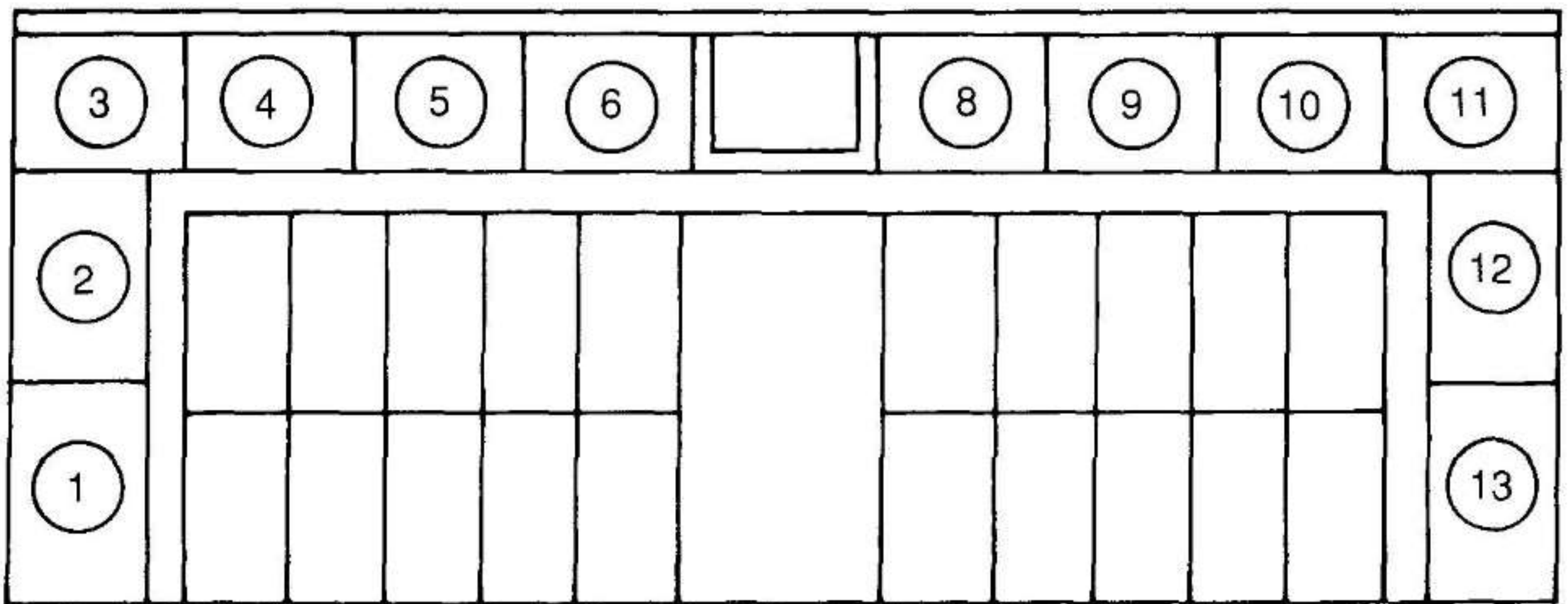


Fig. 1.— Esquema del frontal de Santa Ana.

2. Análisis estilístico

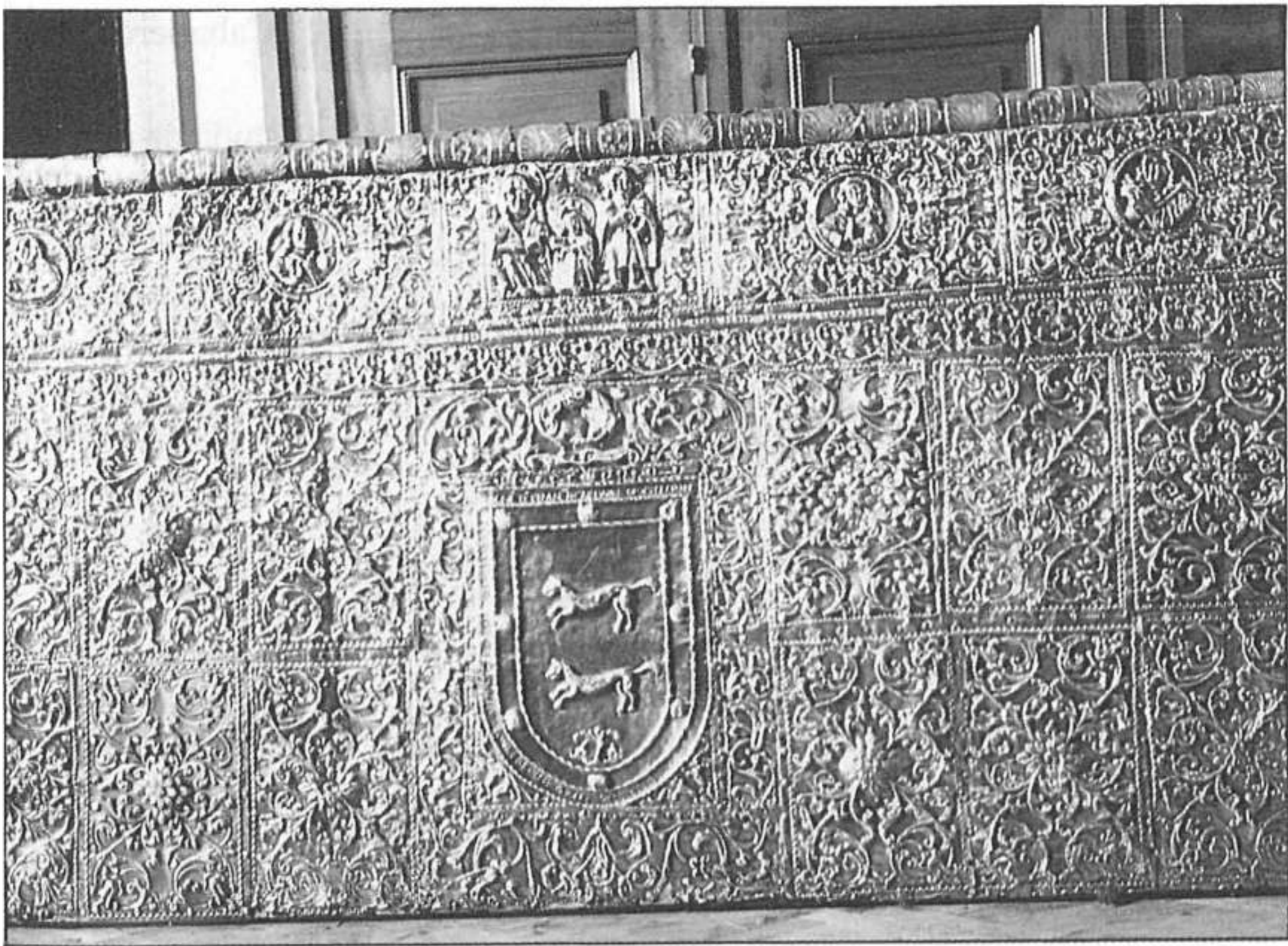
La estructura y compartimentación de este frontal parece tener un claro precedente en las obras textiles del renacimiento español (3). De hecho, los tapices con orla fueron muy frecuentes en Bruselas a partir del siglo XVI y lo mismo se puede decir con respecto a Francia y la Península Ibérica.

A esta posible influencia de modelos textiles, ya señalada por distintos estudiosos del tema, se pueden sumar otras, como la de la propia arquitectura. en muchas portadas americanas encontramos desde la décimosexta centuria una organización semejante, con el escudo que ocupa la parte central de los frontales coronando el vano. Ejemplos similares abundaron en la España de los siglos XVI y XVII; así, la fachada de la sala capitular de la catedral de Cuenca, la portada principal de la catedral de Coria o la de los Junterones de la catedral de Murcia, que a su vez repiten esquemas difundidos por los tratadistas del Renacimiento (4).

Una distribución espacial muy parecida a la del frontal de Santa Ana de Quito se puede ver en numerosas portadas de libros impresos en los siglos XVI y XVII. Además, en éstos es bastante común que se sitúe en la zona central el título de la



1.— *San Joaquín y Sta. Ana enseñando a leer a la Virgen.*



2.— *Frontal de Sta. Ana.*

obra, el autor, lugar de edición y fecha, es decir, la identificación del objeto, que en el caso de la pieza de plata equivale al escudo. A su alrededor se desarrolla todo un programa iconográfico perfectamente compartimentado y relacionado con el motivo central.

Existen numerosos frontales que mantienen una estructura semejante, tanto en España como en Hispanoamérica. Entre los procedentes del Nuevo Mundo tal vez los más abundantes son los mexicanos. Merece destacarse por su antigüedad el frontal de Santo Domingo de la Calzada, realizado en 1653-54, con la misma organización que el de Santa Ana de Quito, pero manteniendo más resabios manieristas (5). La relación continúa con una serie de piezas de la segunda mitad del siglo XVII que conservan la misma tipología en época plenamente barroca. Así, por ejemplo, los frontales onubenses de la Ermita de los Remedios y de la parroquial de Cumbres Mayores (6), o el de la iglesia de Santa Juliana en Santillana del Mar (Santander) (7), en los que el lenguaje decorativo ha evolucionado sin variar sustancialmente el esquema compositivo. De fecha muy posterior es el frontal de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo de Puebla (México) y en él han desaparecido ya la compartimentación del friso y del panel en favor de una concepción unitaria del espacio y la decoración (8).

De las islas del Caribe, más concretamente de Cuba, procede el frontal del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, en Santa Cruz de la Palma (9). Divide su panel en siete campos verticales en los que desarrollo los diferentes temas iconográficos.

Otro importante centro plátero, como fue Guatemala, ofrece ejemplos semejantes en la iglesia de la Merced de la localidad gaditana de Jerez de los Caballeros (10) y en un altar del Museo de Arte Colonial de Guatemala (11).

Más interesantes aún para establecer parangones con la pieza estudiada de la capital ecuatoriana son algunos de los frontales procedentes del antiguo virreinato de Perú. Dos magníficos ejemplos son los de la iglesia de Santa M.^a de Cochabamba (Bolivia) y la parroquial de Santo Domingo de Córdoba (Argentina) (12). La Dra. Esteras ha estudiado el frontal de la catedral de Puno y los de las iglesias de Carabuco y Tiahuanaco, en torno al lago Titicaca, todos ellos sin zócalo como la mayoría de los que hemos citado (13). De las obras realizadas en aquel virreinato seguramente la más semejante a la quiteña es la que publicó la Dra. Sanz Serrano que, habiendo sido labrada en Lima en 1681, se encuentra en la actualidad en Jerusalén (14).

Por último, en Quito se hallan en proceso de estudio otros frontales más tardíos en los que pervive la misma estructura, como son los tres restantes de la catedral y los de San Francisco, con un estilo claramente barroco y rococó (15).

Desde el punto de vista iconográfico el motivo que adquiere una mayor importancia, al ocupar el lugar preeminente y alcanzar un tamaño proporcionalmente mayor, es el escudo del donante. Manifiesta la mentalidad de las clases dominantes del mundo barroco quiteño y, en general, de todos los dominios de la corona española y de la propia metrópoli. El escudo como motivo central de un determinado programa iconográfico no tiene nada de novedoso, ya que fue un tema común a casi todas las artes desde la Baja Edad Media. Significa la exaltación de la fortuna, de los valores heredados, que en América en muchas ocasiones eran comprados, como dones que el destino concede a determinados personajes en su vida. No hay, por tanto,



3.—Detalle. Frontal de Sta. Ana.



4.—Detalle. Frontal de Sta. Ana.

ningún reparo por parte del donante en elegir una ubicación privilegiada y dar mayor valor jerárquico a su escudo que al resto de los temas religiosos, ya que la propia nobleza debía estar considerada como un don divino. Por otro lado, como donación que era, la pieza debía exaltar la figura del benefactor, no sólo a los ojos de Dios sino también a los de los hombres. Los ejemplos que ratifican esta teoría son múltiples en el arte de la Audiencia de Quito, tanto en objetos de platería como en otras artes (16).

La escena central del friso, que da nombre al frontal, es la de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. En el centro se sitúa María niña en pie con un libro abierto en sus manos; a su derecha, Santa Ana, sedente, sostiene también un libro y a la izquierda, San Joaquín, de pie, equilibra un tratamiento iconográfico lleno de atavismos, donde la jerarquía de los personajes queda señalada por los halos que coronan las cabezas de las dos mujeres pero no la del varón.

El resto de las figuras no resultan fáciles de identificar debido a la similitud de rasgos y la escasez de atributos que las acompañan. A la derecha e izquierda del panel central se representan respectivamente la Inmaculada y el Salvador. A aquélla le siguen bustos de tres santas; las dos primeras, por sus atributos, pueden corresponder a Santa Dorotea y Santa Inés. A continuación del Salvador hay otras tres mártires cuyo único símbolo parlante es la palma. Por último, en los laterales se sitúan probablemente Santa Catalina de Alejandría, Santa Gertrudis (17), Santo Domingo y el rey David, digno antecesor en la genealogía mariana. Todas las figuras están enmarcadas por láureas, signo de glorificación tomado en el Renacimiento del mundo clásico y frecuentemente utilizado en la platería quiteña de hacia 1700, como se puede apreciar en las custodias cuencanas de Pedro Marqués de Silba (18).

En cuanto a la factura, se advierte una gran diferencia en el tratamiento dado a las figuras del Salvador y la Inmaculada con respecto a todas las demás. Aparte de ser las únicas representaciones que poseen halo de santidad, exhiben un mayor realismo y un cuidado estudio de los rasgos faciales y de los plegados de los ropajes. Sin duda son obra de una mano más experta que la que labró los bustos del resto de los personajes, de factura bastante tosca y rasgos repetitivos. Tal vez las primeras son resultado del trabajo directo del maestro que en el resto de la obra se limitaría a marcar las directrices a sus oficiales y aprendices.

Para finalizar el análisis estilístico e iconográfico hay que señalar la filiación de la decoración vegetal que, sin duda, puede encontrarse en tratados y libros de estampas del Renacimiento. Los grupos vegetales, perfectamente simétricos, del panel pueden encontrarse reproducidos en la obra de Vitrubio (19), mientras que los motivos del friso y los que rodean el escudo son una adaptación de los modelos difundidos en Europa en los últimos decenios del siglo XVI por las estampas flamencas dedicadas a los orfebres. Concretamente, el mercado italiano absorbió gran parte de esa producción en la que el argumento eran temas mitológicos y la estatuaria clásica; estaban destinados a la elaboración de una serie de plaquitas, camafeos y adornos que revirtieron sobre el mercado europeo y convirtieron en moda de un amplio público lo que comenzó siendo una selección de élite (20). En la platería española del Bajo Renacimiento no tuvieron excesiva aceptación debido tal vez al carácter religioso de



5.— *Detalle. Frontal de Sta. Ana.*



6.— *Detalle. Frontal de Sta. Ana.*

las obras; así, cuando aparecen, por ejemplo en algunas obras de Juan de Arfe, se copia la farándula decorativa y se prescinde del tema central que ofrecen los modelos. En el frontal de Santa Ana volvemos a encontrar los tallos y capullos cubriendo el espacio vacío en torno a un motivo destacado.

3. Conclusiones

El frontal de Santa Ana de Quito ofrece un doble interés para el estudio de la orfebrería quiteña. A sus valores estéticos hay que sumar el hecho de ser una de las pocas obras de la Audiencia de Quito en las que, aún sin ostentar punzones, aparecen los nombres del donante, don Francisco de Cárdenas, el autor, Jacinto Pino Olmedo, y el año de realización, 1700.

Es una obra de transición; no sólo transición entre dos siglos puesto que fue labrado en 1700, sino también entre dos movimientos artísticos, el manierismo y el barroco pleno. La abundancia ornamental no parece haber superado la compartimentación geométrica del espacio ni la acusada simetría y la propia tipología de los elementos vegetales, a pesar de su exuberancia y carnosidad, remite a modelos que proliferaron en el Bajo Renacimiento.

Esta pieza, al mismo tiempo, presenta algunas de las características habituales, aunque no exclusivas, del arte quiteño del momento: fragmentación del espacio para crear campos decorativos independientes y utilización del medallón como marco adecuado para el desarrollo de los temas iconográficos.

NOTAS

- (1) Los otros tres frontales que se conservan en la catedral de Quito pertenecen, por sus características al siglo XVIII avanzado.
- (2) No se conoce ningún dato documental sobre la pieza ni el autor. El archivo arzobispal de Quito se encuentra en proceso de catalogación.
- (3) Puede servir como ejemplo un frontal del siglo XVI de la iglesia parroquial de la localidad zamorana de Cunquilla de Vidriales, bordado en seda, hasta el momento inédito.
- (4) Sobre la influencia de modelos ornamentales expandido por los tratadistas del Renacimiento y su perduración arcaizante en los círculos artesanales hispanoamericanos, véase S. Sebastián: "La influencia de los modelos ornamentales de Serbia en Hispanoamérica", **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas** nº 7, Caracas, 1967.
- (5) B. Arrue Ugarte: "Platería hispanoamericana en la Rioja: piezas mexicanas en Santo Domingo de la Calzada y Alfaro", **Artigrama** nº 3, Zaragoza, 1986, págs. 219-220.
- (6) M. C. Heredia Moreno: **La orfebrería en la provincia de Huelva**, Huelva, 1980, t. I, págs. 298-299, láms. 339-341. Curiosamente, el primero de ellos presenta el motivo iconográfico principal en el centro del friso, pero de menor tamaño que los temas del panel, al igual que ocurre en la pieza que nos ocupa. Aunque ambos se realizaron en fechas próximas al frontal quiteño, su lenguaje es mucho más avanzado.
- (7) S. Carretero Rebes: **Platería religiosa del barroco en Cantabria**, Santander, 1986, lám. 157 A.
- (8) L. Anderson: **El arte de la platería en México**, México - Porrúa, 1951, lám. 61.
- (9) J. Hernández Perera: **Orfebrería en Canarias**, Madrid, 1955, pág. 58, lám. 63, Esta obra habanera es casi medio siglo más tardía que la aquí estudiada, pues el Dr. Hernández Perera la fecha en 1740. Lo mesurado de la decoración y el tratamiento de relieve hacen que guarde cierta semejanza con la pieza quiteña.

- (10) M. J. Sanz Serrano: "La orfebrería en la América española", **I Jornadas de Andalucía y América**, La Rábida, 1982, pág. 300, lám. 1. La dra. Sanz señala esta obra como guatemalteca, realizada por Manuel Quevedo en 1730, aunque esté punzonada en México. Presenta también friso inferior.
- (11) **Platería de Guatemala**, Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, Guatemala, 1975, pág. 34.
- (12) A. Taullard: **Platería sudamericana**, Buenos Aires, 1947.
- (13) C. Esteras Martín: "Noticias acerca de la platería puneña: los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco", **Archivo Español de Arte** n° 218, Madrid, 1982, págs. 209-216. Todos estos frontales están hechos de 1722 en adelante.
- (14) M. J. Sanz Serrano: "Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII", **III Jornadas de Andalucía y América**, La Rábida, 1983, págs. 24-25, lám. 2.
- (15) Estas piezas se incluyen en un estudio general más amplio que los autores del presente artículo están realizando sobre la platería en Quito.
- (16) Podemos señalar los atriles de ls carmelitas de Cuenca (J. Paniagua Pérez: **La plata labrada en la Audiencia de Quito, La provincia del Azuay**. Siglos XVI-XIX, León, 1988), el atril de la orden de Santiago donado por Santiago Larrain, de 1717 (**Silberschatze aus Sudamerika, 1700-1900**, Munchen, 1981, págs. 80-81) o, en pintura, los escudos utilizados por Miguel de Santiago para el programa agustiniano del claustro del convento de San Agustín de Quito. El entonces padre provincial, Basilio de Ribera, consiguió que cada uno de los cuadros fuera costeadado por un particular, de ahí que en muchos de ellos aparezcan escudos que deben pertenecer al donante.
- (17) Esta identificación es dudosa pues, aunque muestra un corazón en las manos, presenta un halo de ráfagas oblicuas, como la Virgen o el Salvador, en lugar del sol que enmarca a las otras santas. Tal vez pueda relacionarse con María Dolorosa.
- (18) J. Paniagua Pérez: **Ob. cit.**
- (19) M. Vitrubio: **Los diez libros de arquitectura**, Madrid, 1787 (Barcelona, 1987), lám. XLVI.
- (20) A. Omodeo: **Gráfica per orafi, Modelli del Cinque e Seicento**, Florencia, 1975, pág. 35, láms. 44 a 49.

CERAMICA COLONIAL Y REPUBLICANA DE TONALA, JAL: UNA TIPOLOGIA TENTATIVA

GONZALO LOPEZ CERVANTES

En el Almacén de Bienes Culturales del Museo Regional de Guadalajara —antiguo museo de Guadalajara, fundado gracias a la iniciativa de Jorge Enciso, quien fue Subdirector del I.N.A.H., y al empeño de Ixca Farias, quien fué su primer director en 1918 (Zuno, s/f: 17)—, se conserva una colección de cerámica de Tonalá, Jal., la cual incluyendo algunas piezas en exhibición, sirvió de base a estas notas. Cabe mencionar que el desarrollo histórico de esta artesanía, conservada en Tonalá hasta nuestros días, ha permanecido poco estudiada, e incluso, la Arqueología de los grupos Tecuexe y Coca, los cuales convivían en ese sitio en el

siglo XVI, apenas se ha iniciado (Baus de Czitrom, 1982: 9). Unido a los escasos hallazgos arqueológicos en contextos coloniales (Charlton, 1979: 45), hacen que no podamos fechar con seguridad la evolución de su tecnología y decoración, entre otros aspectos.

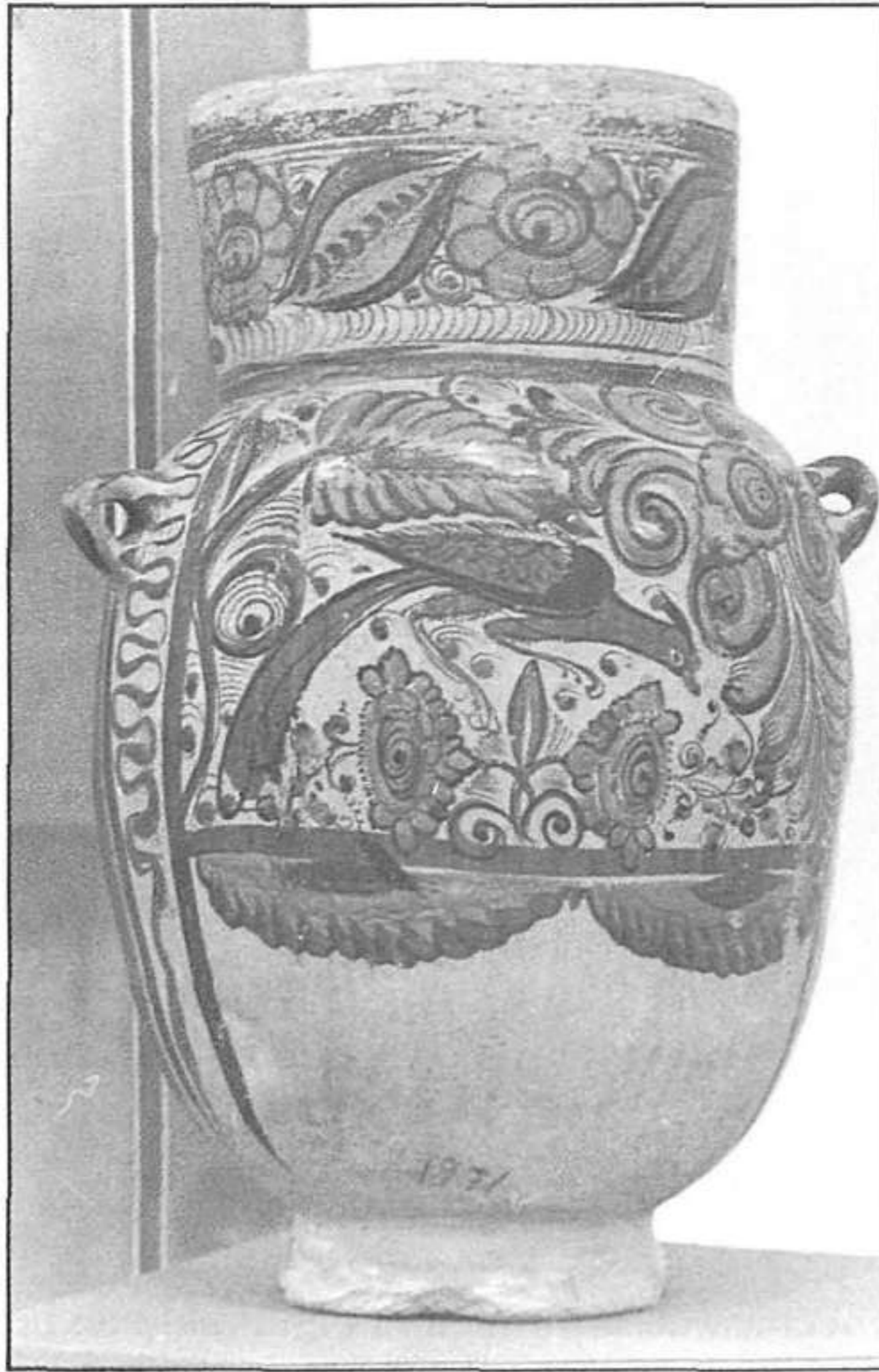
De tal suerte, se desglosó nuestro material cerámico —que apenas sobrepasa el centenar de piezas completas—, en una serie de tipos tentativos que puedan, con el tiempo, servir para la formación de una tipología completa y una cronología más acertada. Como es sabido, el establecimiento "tipologías" en la actividad arqueológica, siempre ha sido un arduo tema de discusión. Sin ánimo exhaustivo, ajustaremos algunos conceptos.

La clasificación la entendemos en un sentido amplio, para referirnos a los procesos generales de ordenación de materiales o conceptos mediante su inclusión en grupos o clases. La "tipología" será un proceso mucho más específico por el cual se obtienen unidades, —tipos—, empíricamente verificables, que son básicos para el análisis posterior. Los arqueólogos hemos trabajado, de vez en vez, con tipos y con frecuencia se ha llegado a ellos implícitamente o sobre la base de supuestos. Implícitos, uno de tales supuestos sostiene que un tipo es un grupo o conjunto de objetos más semejantes entre sí con respecto a dos o más atributos, que a otros grupos. Al mismo tiempo, los arqueólogos han mantenido una larga polémica en torno a qué constituye y qué representa un tipo. Una de las posiciones, por ejemplo, es la mantenida por Brew (1964: 46): "...los tipos no se 'encuentran'. El estudioso no 'reconoce' un tipo, sino que lo elabora y pone el objeto en él...". Por su parte Spaulding (1953: 305), se opone a estas afirmaciones, y nos recuerda: "la clasificación en tipos es un proceso de descubrimiento de combinaciones de atributos, y no un procedimiento arbitrario del clasificador".

En fecha reciente, Watson (1974:140), añade: "Los atributos particulares elegidos para definir un tipo pueden ser arbitrarios en el sentido de que son seleccionados entre una inmensa cantidad de atributos potenciales, pero una vez seleccionados podemos comprobar empíricamente si los tipos existen o no". Por otro lado, esta autora sugiere que cuanto más variables eran los estilos alfareros en un poblado —medidos por la variación en el color o por los elementos del diseño en la cerámica pintada— más exógamo era el sitio. Inversamente, a menos variación en los objetos de producción femenina de un poblado, más endógamo era éste. Sería interesante desarrollar estos conceptos en la producción cerámica de Tonalá que, desde el siglo XVI —al menos—, existe una especialización artesanal continua.

Además, surge la interrogante, ¿fueron hombres o mujeres o mujeres y hombres, los alfareros antiguos en Tonalá? ¿Cómo era la división del trabajo en el interior del taller? Si los diseños o elementos decorativos los hicieron mujeres —como es común hoy en día—, entonces debemos suponer que los motivos y su colocación, se transmitían de madres y abuelas a hijas y nietas. En tal caso, serían raras las innovaciones o las imitaciones de otras personas que la madre o la abuela. Como se verá, la producción antigua de la cerámica tonalteca, aún ofrece aspectos inéditos, en cuanto a las costumbres o patrones culturales seguidas por el artesano de esta localidad.

Cabe advertir los diversos nombres para denominar —al menos— la producción contemporánea: "barro canelo", "de olor", "de agua", "bandera", "matiz", "petatillo",



1.— Tinaja de soporte anular. Decoración bruñida sobre engobe de Sayula. Siglo XVIII. Museo Regional de Guadalajara.

entre otros, los cuales pueden presentar en un momento dado, ciertas confusiones. Por ello, reiteramos que estas líneas son apenas una consideración preliminar, para la Arqueología Histórica de Jalisco, aún en estado incipiente.

De tal suerte, el lineamiento general del proceso clasificatorio del material, fue primero, observar directamente las diversas clases de cerámica del Museo Regional de Guadalajara, agrupadas genéricamente "de Tonalá". Después continuar la búsqueda de **atributos** característicos que permitieran establecer grupos mayores, los cuales presentaron fuertes contrastes. Además, mediante el análisis de diversos textos, se obtuvo cierta información etnohistórica que ayudó a consolidar nuestros grupos preliminares.

En realidad, para el término "tipo", seguimos la definición dada por Rouse (1960), es decir, el **tipo** es un complejo de atributo diagnósticos de una cierta clase de artefactos que sirve para diferenciar esa clase de todas las demás. Uno o más atributos pueden indicar la costumbre que seguía el artesano (Ibid: 317). Así, iniciamos una diferenciación en base al **acabado de superficie**, de hecho, íntimamente ligado a la **técnica de manufactura** y la **técnica decorativa**.

Lo anterior nos permitió establecer dos **clases o grupos**:

- 1.— Vidriado
- 2.— No vidriado

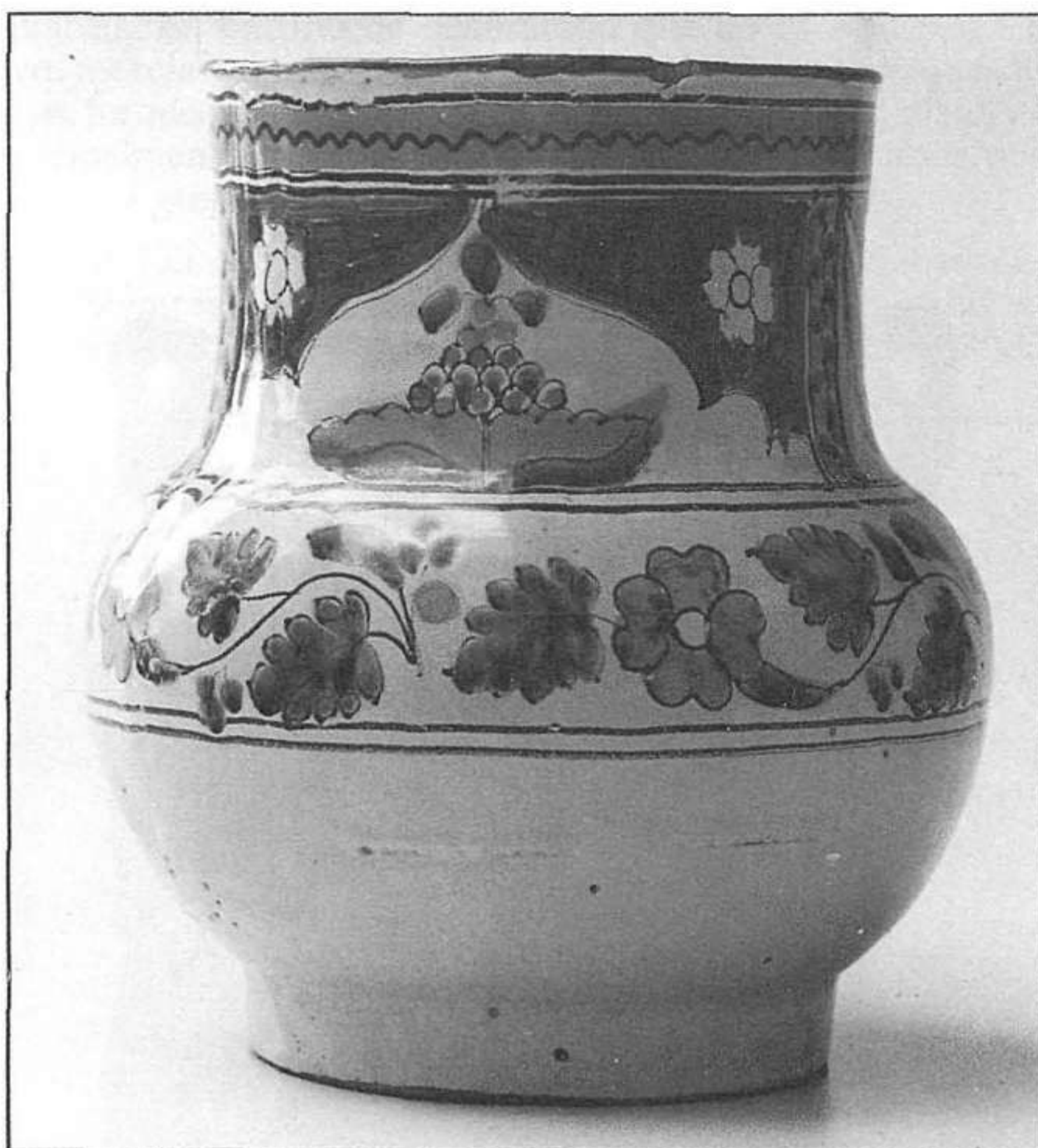
Consideramos que dichos atributos fueron fundamentales para este tipo de material, puesto que, la vitrificación era desconocida en el mundo prehispánico. Mientras que algunas técnicas como el bruñido, se desarrollaron en el Nuevo Mundo, muchos siglos antes de la Conquista. Por lo tanto, el **vidriado** lo consideramos rasgo cultural hispano y el **no vidriado** de aportación indígena y mestiza. Así, la separación interna de cada clase o grupo, aportó los siguientes tipos:

1. Vidriado.
 - 1.1. Vidriado simple
 - 1.2. Vidriado petatillo
 - 1.3. Pseudo-mayólica
2. No vidriado.
 - 2.1. Bruñido (con dos variantes)
 - 2.1.1. Engobe bruñido y diseños sin bruñir.
 - 2.1.2. Engobe bruñido y diseños dorados o plateados
 - 2.2. Engobe betus

A continuación mencionaremos en forma sumaria, las características de cada grupo.

Grupo Vidriado: técnica de manufactura con molde de hongo, modelado, dos cocciones. Una vez la pieza sancochada, se somete a un engobe sobre el cual se ejecuta la decoración a pincel. Para lograr la vitrificación se baña con óxido de plomo "greta", molido y mezclado con agua y se somete otra vez al horno. En la decoración se emplean óxidos metálicos como el de cobalto, para el color azul, óxido de manganeso para el negro, y óxido de cobre, para el verde, entre otros. Esta técnica es muy antigua en el Viejo Mundo. Fue divulgada en España por los árabes y de ahí, fue introducida en México desde el siglo XVI. En referencias documentales del siglo XVIII, se asienta que en Tonalá su trato era "hacer loza vidriada que llaman de Guadalajara" (Orendain, 1960: 38). A esta loza se le ha denominado "de fuego", "engretada", "de lumbre" y "petalillo".

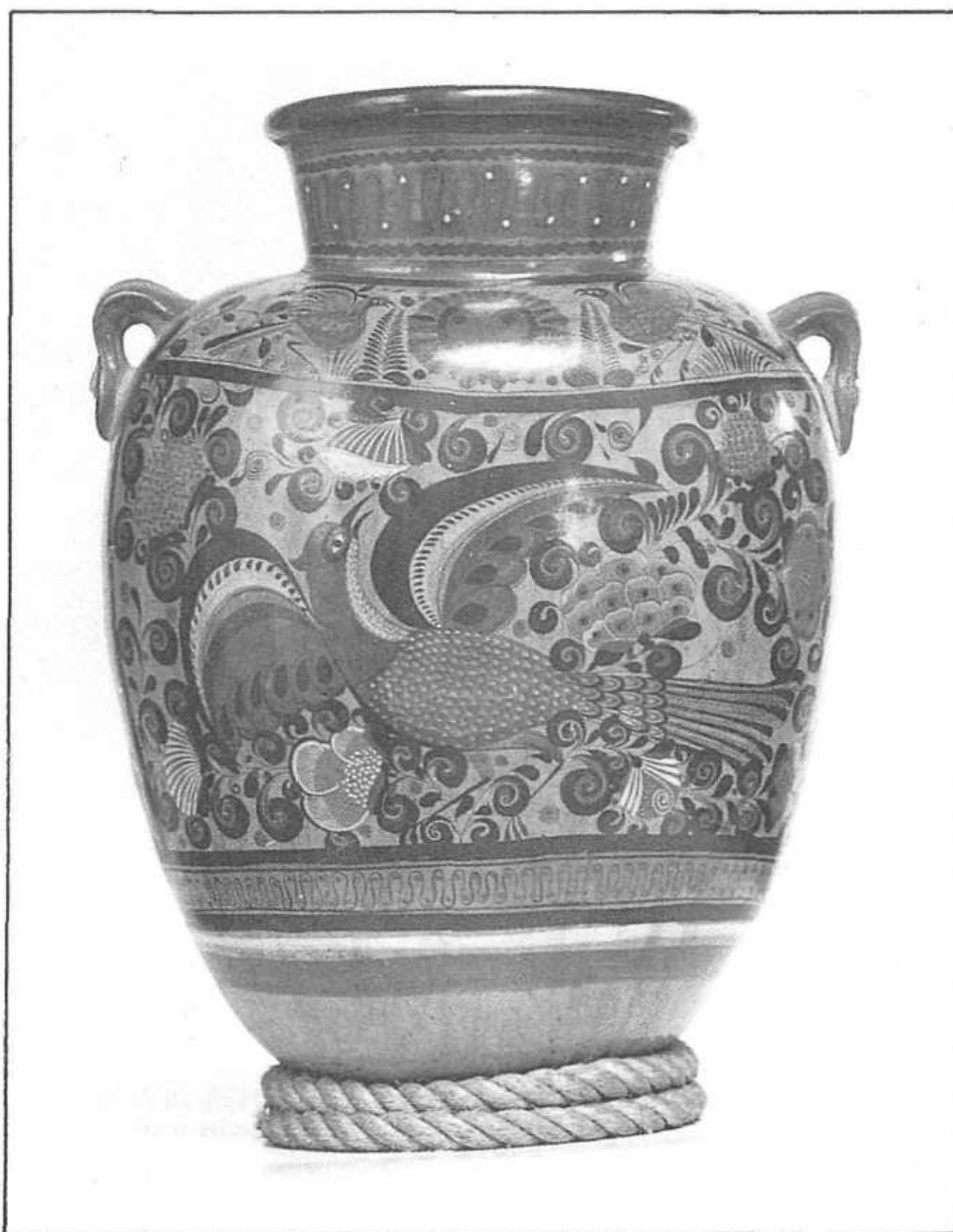
A ésta última nosotros la consideramos aparte, debido a su característica decoración. Su introducción en Tonalá es muy reciente, parte de las primeras décadas del presente siglo. Las formas de éste grupo fueron: jarros, cazuelas, platos. En el vidriado petatillo, se observaron floreros, cántaros de base anular, jarros con vertedera pequeña, tecomates y ollas de fondo plano y asas verticales. Su función era doméstica. Algunos documentos del siglo XVI mencionan: "ollita vidriada", "cántaros para agua", "tinajas para agua", "cántaros de tianguiz" (Chávez Hayhoe, 1954), aunque no describen mayor detalle, es posible que fueran de manufactura tonalteca. La cerámica vidriada petatillo se fabrica aún en nuestros días, e incluso, en servicios completos de mesa. Resta por apuntar que en la colección analizada, se observaron tres pequeños platos de fondo plano y paredes divergentes que los



2.— Jarra de mayólica. Taller de Epigmenio Vargas, Sayula, Jal. Siglo XIX. Museo Regional de Guadalajara.

consideramos como pseudo-mayólica, puesto que, como es sabido, la verdadera mayólica tiene un fondo blanco lechoso debido al engobe de óxido de estaño, sobre el cual se decora, para después conferirle el óxido de plomo molido, mezclado con agua. En estos ejemplares no se logró lo anterior, sino que fue un ensayo. Cronológicamente los ubicamos hacia la década de 1920. Cabe recordar que la técnica de la mayólica también es de invención oriental. Por el siglo XIII fue desarrollada en Málaga y, posteriormente divulgada por toda Europa, en México, fueron los talleres de Puebla, los primeros en producirla, desde mediados del siglo XVI. En Jalisco, quizá el único sitio donde se produjo fue Sayula, a mediados del siglo XIX. (Schöndube, 1984).

Grupos no vidriados: técnica de manufactura, molde de hongo, modelado. Una sola cocción. Engobe de Sayula, aplicado dos veces. El acabado de superficie puede ser bruñido total o bruñido parcial. Decoración con pincel, con motivos zoomorfos, fitomorfos y convencionales. En la década de 1920 se introdujeron motivos tomados de códices y cerámicas prehispánicas, como la greca escalonada y otros elementos del llamado "Sistema Best". El tipo de colorantes es a base de óxidos metálicos, como el de manganeso, cobalto y hierro. Las formas observadas fueron: botellón, cántaro,



3.— Tinaja de fondo semihesférico, con un soporte fijo de cordel o soga. En la época prehispánica se emplearon soportes similares llamados "Yahuales". Decoración bruñida sobre engobe de Sayula. Producción actual. Museo Regional de Guadalajara.

jarra, plato, cantimplora, tinaja y tina. Las funciones eran utilitarias. La cerámica bruñida la consideramos la más antigua de Tonalá, y los ejemplares examinados corresponden desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del XX. Esta es, una producción continua. Algunos documentos coloniales nos hablan de esta loza, tan celebrada desde aquella centuria. En algunos museos de Europa se han conservado diversos ejemplares de este tipo. Las variantes de este grupo, presentan las mismas formas y funciones, casi sin variaciones notables, excepto en la decoración. Estos pertenecen al siglo XIX, en su totalidad.

Resta por mencionar el tipo denominado "engobe betus". Aparentemente, esta técnica se inició desde mediados del siglo XIX. Hoy en día está a punto de desaparecer. El "betus", vocablo derivado quizá del "betún", es una resina de pino

disuelta en aguarras. Es un tipo de decoración que no es a fuego. Se emplearon colores en polvo, mezclados con goma de mezquite. Una vez secos, se extiende sobre la superficie. Las formas observadas fueron: jarra, cantimplora, plato y botellón. Su función era principalmente para contener líquidos. En esta loza no es posible cocinar alimentos como en el grupo vidriado.

Así, podemos concluir que el vidriado y el bruñido, fueron técnicas usadas desde la época Colonial, mientras que la falsa mayólica, el "betus" y otras variantes, se iniciaron en el período republicano. Algunas de ellas continúan hoy en día.



4.— Tinaja con tapadera y soporte en pedestal. Decoración bruñida sobre engobe de Sayula. Primeras décadas del siglo XX. Museo Regional de Guadalajara.

BIBLIOGRAFIA

- Baus de Czitrom, Carolyn. 1982 "Tecuexes y Cocas, dos grupos de la Región de Jalisco en el siglo XVI". **Colección Científica**, 112. INAH, México.
- Brew, J, O. 1946 "The Archaeology of Alkali Ridge, Southeastern Utah". **Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology**, 21. Harvard University, Cambridge.
- Charlton, Thomas A. 1979 "Tonalá bruñida-ware: Past and Present". **Archaeology**, 32 (1): 45-53. Institute of America, New York.
- Chávez Hayhoe, Arturo. 1954 **Guadalajara en el siglo XVI**. Banco Refaccionario de Jalisco, Guadalajara.
- López Cervantes, Gonzalo. 1982 "Informe preliminar sobre los materiales Coloniales". **El Templo Mayor: excavaciones y estudios**. (Eduardo Matos, Coordinador), INAH, México.
- Orendain, Leopoldo I. Salvador Reynoso. 1961. **Cartografía de la Nueva Galicia**. Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, Guadalajara.
- Paalen, Isabel. 1960 "Alfarería de Tonalá". **Colección Jalisco en el Arte**, 2 Promoción y Planeación, S.A., Guadalajara.
- Rouse, Irving. 1960 "Classification of artifacts in Archaeology" **American Antiquity**, 25 (3) 313-332. Journal of the Society for American Archaeology, USA.
- Schöndube, Otto. 1984 **Loza de Sayula, Colección de Isabel Kelly**. Centro Financiero Banamex, Guadalajara.
- Spaviding, Albert C. 1953 "Statistical Techniques for the discovery of artifact types". **American Antiquity**, 18: 305-313. Journal of the Society for American Archaeology, USA.
- Watson, Patty Jo et. al 1974 "El método científico en arqueología". **Alianza Editorial**, 102, Madrid.
- Zuno, José Guadalupe. s/f **Guide of the Regional Museum of Guadalajara**. s.e. Guadalajara.

JOSE CAMPECHE Y SU TIEMPO. Museo de Arte de Ponce, 15 de enero al 15 de mayo de 1988. Museo Metropolitano de Nueva York, 14 de junio al 25 de septiembre de 1988. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 21 de octubre de 1988 al 7 de enero de 1989.

Organizada por el Museo de Arte de Ponce según iniciativa del Museo Metropolitano de Nueva York, que desde 1980 exploró la posibilidad de realizar una exposición sobre el artista más importante de Puerto Rico durante la colonia, se celebró de enero de 1988 a enero de 1989 una exposición monográfica sobre **José Campeche y su tiempo** que visitó Puerto Rico y Nueva York.

La exposición da una visión de cual fue la obra realizada por José Campeche, artista conocido a nivel internacional, compuesta principalmente por cuadros religiosos y retratos, a través de los cuales nos es fácil conocer cual era la sociedad puertorriqueña durante el siglo XVIII, así como algunos de los hechos más importantes allí acaecidos como el recogido en la obra **Exvoto del Sitio de San Juan por los ingleses**, lienzo único en la producción del artista por el tema elegido, en donde se nos muestra los acontecimientos sucedidos en 1797 con el ataque de los buques ingleses a la isla de Puerto Rico.

El artista, hijo de un antiguo esclavo negro y madre blanca, debió aprender su arte junto a su padre que fue dorador, adornista y pintor, a un nivel modesto. Al igual que muchos de los artistas coloniales se ayudó de grabados para aprender la anatomía, la iconografía y la composición. Crea una serie de prototipos que repetirá en cuadros sucesivos, así es el



caso de los querubines, o de algunas figuras que aparecen en distintos lienzos en diversas actitudes pero con los mismos rasgos, esta repetición de personajes se hace más evidente con el paso de los años y con el mayor funcionamiento del taller.

El taller será muy importante dentro de la obra de Campeche a medida que va adquiriendo renombre y los encargos van aumentando, esto se refleja en la diferencia de calidad que existe entre algunas obras, y el carácter de otras que parecen haber sido realizadas en serie introduciendo pequeñas diferencias.

La figura que más influyó dentro del arte de Campeche y que hizo que sobresaliera como pintor colonial, fue Luis Paret y Alcázar, español desterrado en Puerto Rico durante tres años, y uno de los grandes pintores españoles del siglo XVIII. La relación que hubo entre los dos artistas no está todavía bien definida,

ya que aunque en comentarios de la época se advierte que Campeche fue autodidacta y no contó con ningún maestro también se puede apreciar la influencia de Paret en muchas de sus obras, no a través de la temática sino del estudio del estilo, la composición, el dibujo, el color, etc.

Paret tuvo una gran influencia también en la sociedad puertorriqueña. A partir de su estancia allí comenzó la moda de hacerse retratar lo que supuso que Campeche, único fisonomista que se podía encontrar en la isla, tuviera una gran demanda de producción. Es en estas obras en donde encontramos una mayor influencia de Paret, y del estilo Rococó que él le enseñó.

Campeche abarcó otros campos además de la pintura, según noticias recogidas de la época, realizó los catafalcos para las exequias del Rey Carlos III y el Papa Pío VI; realizó los planos delimitando los partidos de Fajardo, Humacao y Loíza; proyectó la Pescadería de la capital y un cuartel militar nuevo.

En cuanto a la pintura religiosa tiene un primer período en donde realizaba pinturas en tabla, prefiriendo asuntos que le permitieran representar numerosas figuras de pequeño tamaño como en el **Exvoto de la Sagrada Familia**. Hacia 1790 se opera un cambio en su pintura realizando obras de mayor tamaño lo que le obliga a utilizar el lienzo y no la tabla, y encontrando también en ellos una influencia del estilo academicista propagado en España por Mengs.

En la pintura de retratos Campeche se mantiene fiel al Rococó por más tiempo que en la pintura religiosa, tan solo algunos del final de su carrera recogen las nuevas tendencias.

La exposición se completa con la edición de un catálogo bilingüe (inglés/español) en donde a parte de presentar las obras que formaban la muestra se intenta

dar una visión de como era el Puerto Rico que José Campeche conoció y que reflejó en sus cuadros.

René Taylor se encarga de presentar el marco histórico de ese momento. Analiza la importancia que tuvieron en la isla los grandes acontecimientos que estaban sucediendo en el mundo: Declaración de Independencia de las colonias americanas; la Revolución Francesa; el levantamiento triunfante de los esclavos de Saint Domingue; la consolidación de la nación libre de Haití y por último la invasión por Napoleón de la Península Ibérica. Estudia cuales eran las características de la isla, de la ciudad de San Juan, la población, los gobernadores, la Iglesia y el Cabildo.

El mismo realiza el estudio sobre el artista. Lydia V. Quigley hace una referencia a la restauración realizada en la obra de Campeche. Marimar Benítez presenta una cronología con las principales fechas del artista así como de los acontecimientos más importantes.

Se completa con el catálogo de la obra presentada, en donde aparece toda ella reproducida fotográficamente.

C.R.T.

CARLOS III Y LA ILUSTRACION. Ministerio de Cultura. Palacio de Velázquez. Madrid. Noviembre 1988-Enero 1989. Palacio de Pedralbes. Barcelona. Febrero-Abril 1989.

Con motivo de celebrarse el bicentenario de la muerte de Carlos III muchos

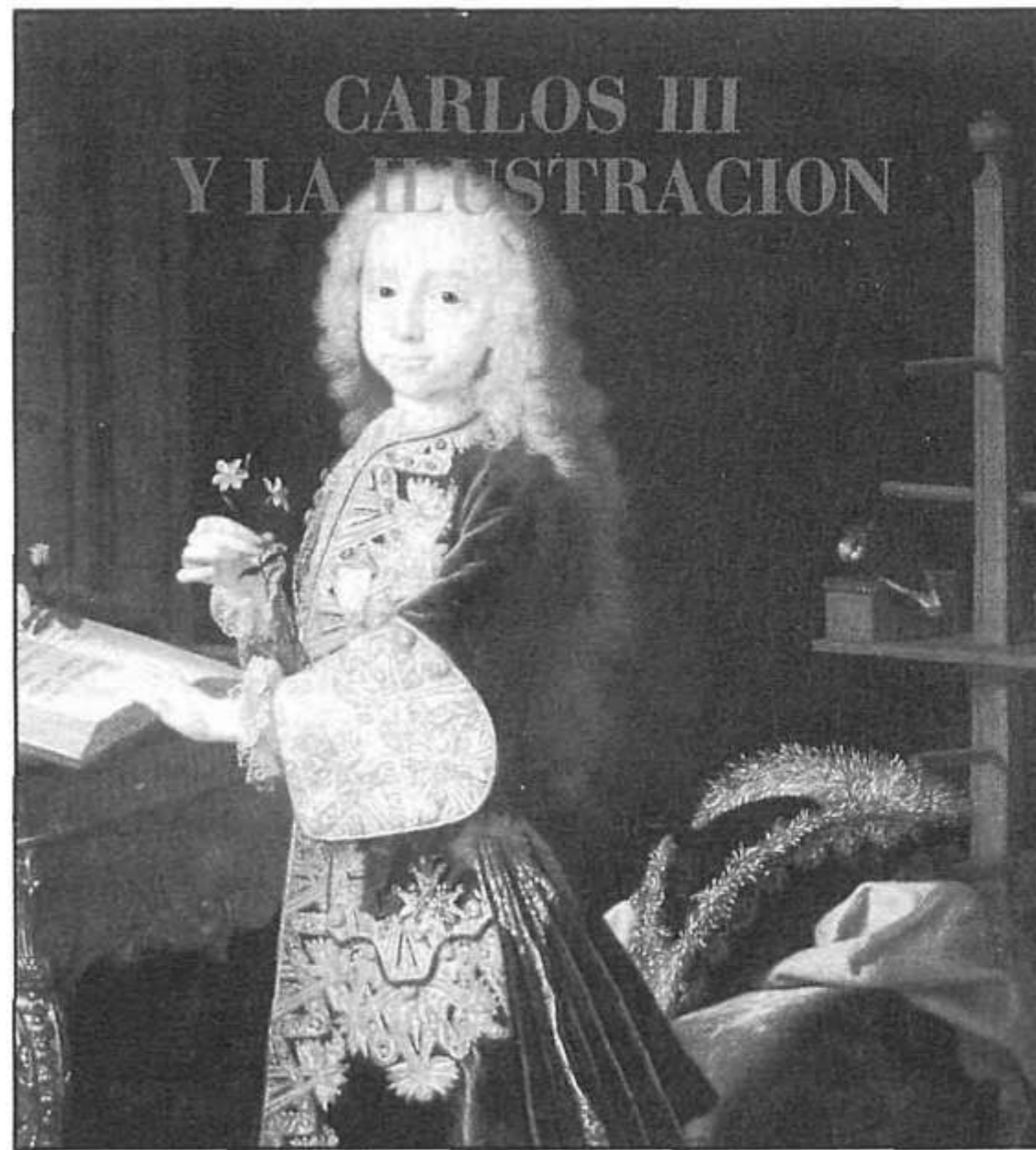
han sido los actos conmemorativos que se han llevado a cabo, entre ellos el organizado por el Ministerio de Cultura bajo el título **Carlos III y la Ilustración** muestra artística e histórica con la que se intenta dar una visión de cual era la personalidad del monarca a través de la vida cultural y política que se desarrolló bajo su reinado, y que tanta influencia tendría en los siglos posteriores.

La exposición ha contado con la colaboración de más de cincuenta entidades tanto públicas como privadas que con el préstamo de parte de sus obras han hecho posible el reunir más de setecientas obras.

Dividida en seis apartados el primero de ellos abarca el tema de **Rey, Corte y Sociedad**, tres estamentos que con la llegada del nuevo monarca cambiarían notablemente con respecto a reinados anteriores. La nueva dinastía que se inauguraba con Carlos III traía variadas novedades que afectarían tanto al concepto que hasta ese momento se había tenido del rey como del papel jugado por la corte que le rodeaba en todo momento. El monarca adquiere un carácter centralizador y reformista, se convierte en un personaje visible que se relaciona con la corte, a la que aparta de las funciones del gobierno, y la sociedad. Tienen gran importancia en este momento las fiestas y diversiones públicas que hacen que todos se reúnan.

Se ilustra este apartado con retratos de la familia real y obras que recuerdan momentos importantes dentro de la vida de Carlos III como pueda ser el lienzo de Pietro Fabris en el que se nos muestra la bahía de Nápoles el día de la partida del Rey; con escenas de la sociedad del momento y de las fiestas que se realizaban en la corte como el cuadro de Luis Paret, Las parejas reales.

Política reformista es el nombre del



segundo apartado que nos presenta a los personajes más importantes dentro de la política de reforma que llevó a cabo Carlos III durante su reinado, algunas de las reales cédulas otorgadas en estos momentos, así como documentos relativos a acciones llevadas en las colonias como fue la expulsión de los jesuitas de aquellos territorios.

La **Política económica** nos muestra cual fue el camino seguido durante este reinado para conseguir mantener contenta a la población y poder elevar su nivel de vida. Hubo una gran protección de la burguesía frente a la nobleza principalmente en el terreno agrícola, industrial y mercantil. Se realizan grandes obras públicas, como por ejemplo la Puerta de Alcalá de Madrid, de la cual se muestran aquí algunos dibujos previos, así como gastos militares. En este período hubo un gran auge de las manufacturas reales siendo claros ejemplos los presentados

en la exposición pertenecientes a la Fábrica de porcelana del Buen Retiro y a la de Vidrio de la Granja.

Durante el siglo XVIII se produce un movimiento en toda Europa que tiene un claro reflejo en España, **La Ilustración**. Fue apoyada por un grupo de reformistas que rechazaban las formas tradicionales que impedían el progreso, pero todo ello realizado en consonancia con una monarquía absoluta y con una gran creencia católica. Tienen puesta su mirada en Europa en la que intentan introducirse sin perder la tradición hispánica. Se presentan las primeras ediciones de las obras de los literatos del momento como José Cadalso, Tomás de Iriarte o Juan Meléndez Valdés entre otros. Figuran también los estatutos de las Academias de Bellas Artes que se fundaron bajo el beneplácito del Rey como son las de Valencia y Nueva España.

Como buen amante del progreso y de la investigación Carlos III ayudó durante su reinado al buen desarrollo de la **Ciencia y Técnica**. Se produce un notable avance en medicina, botánica, metalurgia, ciencias físico-matemáticas, astronomía, química, ciencias naturales, etc... Se quiere llegar a incorporar a España en la comunidad científica europea. Como claro ejemplo de la afición del monarca por estos temas este apartado de la exposición se abre con el retrato de Jean Ranc de Carlos III niño estudiando botánica. Otros ilustres personajes del momento también aparecen reflejados en este apartado como los marinos Jorge Juan y Antonio de Ulloa grandes científicos que participaron en el viaje a la América Meridional para fijar los límites de los dominios españoles y portugueses. A este período pertenece la creación del Gabinete de Historia Natural, del cual se muestran los dibujos de las distintas fachadas, y que posteriormente pasaría a ser el lugar destinado para el Museo del Prado.

Las Expediciones ocupan un lugar muy importante dentro del siglo XVIII en la política seguida por todos los países. Igual pasará en España que se favorecerán estos viajes con fines tanto políticos como científicos. Un ejemplo de ellas es la llevada a cabo por José Celestino Mutis al Nuevo Reino de Granada, presentándose una gran muestra de los trabajos botánicos que allí se realizaron a través de los dibujos de diversas especies botánicas; también se recogen las realizadas por Sessé y Mociño y Malaspina, siendo esta la más importante que se llevó a cabo en la época de la Ilustración.

El último apartado de la exposición está dedicado a la **Ilustración americana**. Fiel reflejo de lo que sucedía a mediados del siglo XVIII en España son las intenciones por parte del gobierno de incluir a las Indias dentro del absolutismo ilustrado imperante en la Península. Estas nuevas tierras son gobernadas desde la Corte, se las considera unas tierras poderosas. Se quiso igualar a los españoles con los americanos incluyéndolos en los planes de estudios, en el ejército y la administración. Existía alguna reticencia a esta incorporación principalmente por parte de los criollos y de la burocracia indiana que no quería perder sus privilegios. En este apartado figuran las obras pertenecientes al Museo de América, entre ellas algunas escenas de mestizaje y de tipos americanos; dibujos pertenecientes a distintos artistas procedentes de la Expedición Malaspina; variados objetos de plata procedentes de Argentina, Chile, Perú y Bolivia; cerámica de Guadalajara (México). También se recoge documentación relativa a distintos sucesos acaecidos en las Indias como uno relativo a la rebelión producida en Argentina en 1781.

Acompañando a la exposición se editó un catálogo en dos volúmenes. El primero de ellos dedicado a los estudios de los

especialistas correspondiéndose con los apartados citados: **La formación de un rey en el siglo de las luces: Ideas y realidad** (Gonzalo Anes), **La ilustración española** (Richard Herr), **Vida cortesana** (Julián Gállego), **El Cuarto del Rey en el Palacio Real de Madrid** (Juan Martínez Cuesta), **La Orden de Carlos III** (Dalmiro de la Válgoma), **El fortalecimiento del Estado borbónico y las reformas administrativas** (Benjamín González Alonso), **Las Españas ilustradas** (François López), **Política exterior** (Carlos Seco Serrano), **Organización del Ejército y la Armada en España y las Indias** (José Patricio Merino), **Transformaciones económicas** (Miguel Artola), **Población y política demográfica. Higiene y sanidad** (Vicente Pérez Moreda), **Urbanismo y política ilustrada** (Antonio Domínguez Ortiz), **Política de obras públicas** (Fernando de Terán), **La reordenación de la sociedad** (Antonio Morales), **Sociedad y costumbres** (Fernando Chueca Goitia), **Sobre tajos, costumbres y costumbrismo** (Julio Caro Baroja), **Actitudes religiosas de los ilustrados** (Teófanos Egido), **La expulsión de los jesuitas y el jurisdiccionalismo antirromano: Raíces napolitanas y austracistas** (Miguel Batlori), **Inquisición y censura inquisitorial** (Agostino Borromeo), **Pensamiento ilustrado y reforma educativa** (M. Carmen Iglesias), **Impulso y desarrollo de la actividad científica** (José M. López Piñero), **Enseñanzas militares y desarrollo técnico** (Joan Ainaud de Lasarte), **Ciencia y Técnica: Las expediciones científicas** (José Luis Peset), **Botánica, Medicina, Terapéutica y Jardines Botánicos** (Francisco Javier Puerto Sarmiento), **Literatura, teatro y política cultural. La Prensa** (Mario di Pinto), **Arquitectura y ciudad** (Delfín Rodríguez Ruiz), **Las artes figurativas. Pintura, escultura y grabado** (Alfonso

Pérez Sánchez), **Las artes suntuarias** (Manuel Casamar), **La música** (Antonio Gallego), **El Rey y Nápoles: Las excavaciones arqueológicas** (Félix Fernández Murga), **Los papiros de Herculano** (Marcello Gigante), **Los Reinos de Indias** (Guillermo Céspedes del Castillo), **La ilustración americana** (José Muñoz Pérez), **El Barroco americano** (Antonio Bonet Correa).

El segundo tomo es el catálogo de las piezas que recoge la exposición, todas aparecen fotografiadas en uno u otro tomo. Las fichas de catalogación están realizadas por distintos investigadores debido tanto a la variedad como a la distinta procedencia. Son fichas muy exhaustivas que dan una pequeña visión tanto histórica como artística aparte de la ficha técnica de la pieza.

C.R.T.

MEXICO COLONIAL. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Museo de América. Ministerio de Cultura. Alicante y Murcia. Marzo-junio de 1989.

Fruto del acuerdo cultural llevado a cabo entre el Museo de América, Ministerio de Cultura y la Caja de Ahorros del Mediterráneo, ha sido la exposición que bajo el título **México Colonial** se ha celebrado respectivamente en Alicante y Murcia en salas pertenecientes a dichas entidades privadas durante los meses de marzo a junio del presente año.

La exposición, constituida por casi un

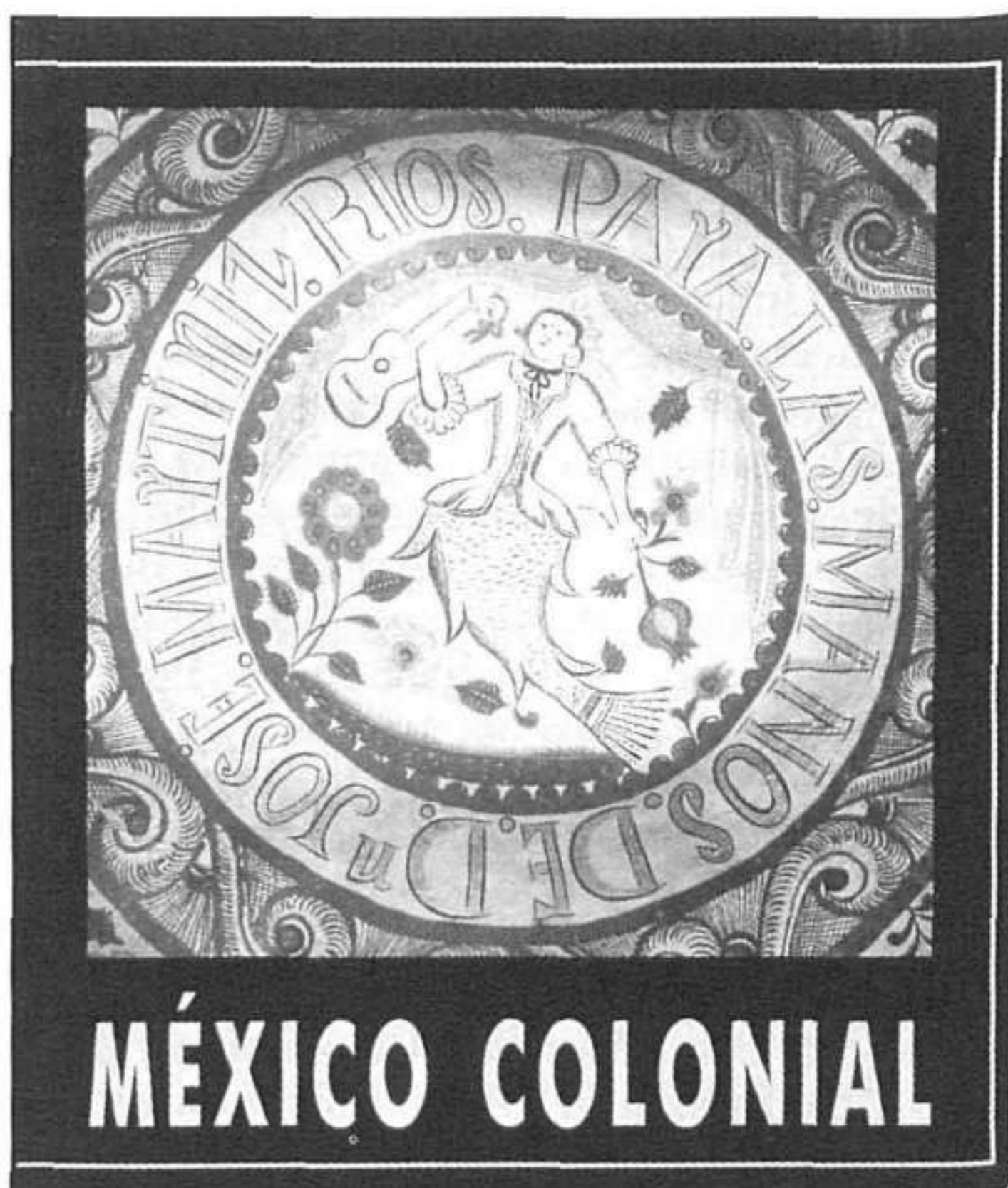
centenar de representativas piezas quedó dividida en seis bloques temáticos, con cuya ordenación y desarrollo se pretendía dar idea concisa de diferentes y relevantes aspectos históricos, políticos, sociales y artísticos que formaron parte del Virreinato de la Nueva España durante la época colonial.

En el primer apartado, dedicado al momento histórico de la **Conquista de México**, quedó representado por dos bellas tablas realizadas durante la segunda mitad del siglo XVII con la peculiar técnica de influencia oriental, denominada de “enconchado” así como con cuatro litografías, de tono romántico, ejecutadas por el francés Nicholas-Eustache Maurín en la primera mitad del siglo XIX.

La administración colonial, dirigida políticamente por la figura del Virrey, quedó patente en el segundo apartado, ilustrado con dos retratos de los numerosos representantes que ostentaron el poder del virreinato a lo largo de su historia, así como un biombo de ocho hojas, cuya técnica y morfología deja ver de nuevo la influencia que sobre el mundo cultural mexicano ejercieron las obras procedentes de Oriente.

Un género pictórico de enorme interés por su temática, desarrollado en la Nueva España durante el siglo XVIII y conocido con el nombre de “castas” se reflejó en el tercer apartado de la exposición que bajo el título **La sociedad novohispana**, intentó dar fe del peculiar aspecto de la estructura social de aquel tiempo caracterizado por la mezcla racial de tres diferentes grupos étnicos: el indio, el blanco y el negro.

La temática predominantemente religiosa de las obras que se incluyen en el cuarto apartado de la muestra, recogido bajo el título: **las artes de tradición europea**, dará la pauta de un matiz determinante en el panorama artístico del Mé-



xico colonial. El arte novohispano, emulando el arte de la metrópoli y siguiendo los dictados de la clientela civil, inclinará sus gustos hacia el tema religioso, del que la exposición nos proporciona una cumplida imagen. El apartado se complementa con cinco bellos paisajes de México y sus ciudades, tres de los cuales son dibujos realizados con pluma y aguada de tinta china atribuidos a artistas europeos.

Importante exponente de **las artes de tradición indígena** en México son dos de las técnicas artesanales aquí perfectamente representadas. La primera de ellas denominada a partir del siglo XVIII como “laca mexicana”, por su aparente similitud con la manifestación artística oriental, con ejemplares que van desde el siglo XVII al siglo XIX y con una amplia temática de inspiración oriental, europea y popular; y la segunda conocida como “mosaico de plumas”, con fuerte desarrollo en la sociedad prehispánica y pron-

gados frutos de temática religiosa en la época colonial.

Para terminar, un apartado dedicado exclusivamente a la **cerámica colonial** concluyó la exposición, con treinta y cinco bellos ejemplares realizados durante el siglo XVII en la ciudad mexicana de Guadalajara mediante la técnica de modelado y bruñido.

Un excelente catálogo de cuidada edición proporcionó el merecido broche a la muestra que contó con la colaboración de seis investigadores que abordaron en su primera parte los siguientes temas: **La Nueva España y la formación de sus regiones**, de Pedro Pérez Herrero, **Principios y proceso del arte colonial en México**, de M^a Concepción García Saiz, **La tradición indígena en las artes coloniales**, de Sonia Pérez Carrillo, **Desarrollo de la cerámica colonial en la Nueva España**, de M^a Angeles Albert de León, **Consideraciones sobre el comercio de obras santuarias en la Nueva España**, de Gustavo Curiel, y **El papel desempeñado por escuelas, gremios y academias en la enseñanza artística**, de Carmen Rodríguez de Tembleque. En su segunda parte, se presenta el catálogo de piezas propiamente dicho acompañado con ilustraciones en blanco y negro, precedido por diecisiete láminas en color y seguido con la relación de una bibliografía especializada.

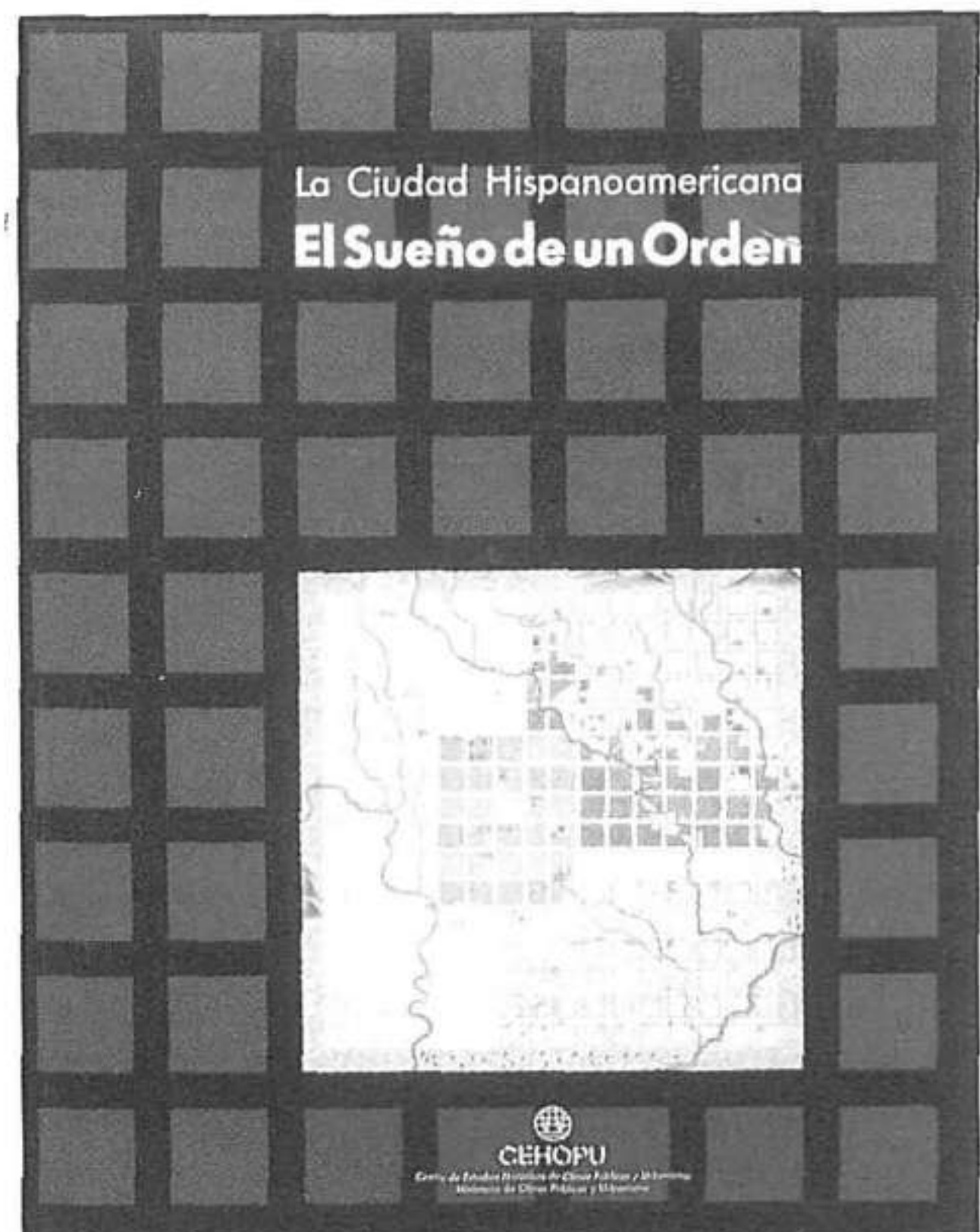
La visita a la exposición se complementó con un folleto de carácter gratuito que con estructura de periódico y bajo el nombre de "Gaceta de la Nueva España", proporcionó en breves noticias, referencias a la historia social, económica y cultural de virreinato novohispano.

S.P.C.

"LA CIUDAD HISPANOAMERICANA. EL SUEÑO DE UN ORDEN". Madrid, CEHOPU, 1989. 302 pp., ilustraciones.

Una de las exposiciones más interesantes de los últimos años en Madrid fue ésta, dirigida por Fernando de Terán con la colaboración de conocidos especialistas. El catálogo que nos ocupa desarrolla en su primera parte las mismas secciones de la exposición.

Después de presentar el marco geográfico natural que se encontraron los españoles, tan inmenso como variado, y las tres grandes culturas precolombinas con sus caracteres urbanísticos propios, pasamos a contemplar el proceso de descubrimientos y colonizaciones, con la descripción de los virreinos y sus divisiones administrativas y militares. A continuación, el núcleo de la obra se ocupa de las ciudades fundadas en la América española



trazadas a cordel pero no necesariamente nacidas de una teoría previa ni respondiendo a un solo origen.

Distinguiendo entre retícula, retícula ortogonal y cuadrícula, se nos muestra el desarrollo de las ciudades a partir de su plaza mayor —espacio abierto para el comercio, los festejos y la administración de justicia— y cómo el trazado a cordel, adaptándose a las variaciones del terreno, se prolonga todo lo necesario según lo exija el crecimiento de la población. Se revisan los numerosos antecedentes teóricos y reales —clásicos, medievales, renacentistas— pero el propio Terán subraya el peligro de buscar analogías precipitadas sin tener en cuenta factores esenciales como la escala, y concluye rechazando un origen único para estos trazados, que surgen probablemente de una mezcla de teorías y experiencias anteriores, sin olvidar los asentamientos prehispánicos. Por parte de la Corona española, como se señala en otro lugar, no hay instrucciones precisas hasta las Ordenanzas de 1573, que aparecen cuando ya están fundadas las principales ciudades y en parte no hacen sino recoger la experiencia de lo hecho.

Esta parte del catálogo, documentada con abundancia de mapas, esquemas y planos antiguos, se cierra con sendas secciones sobre las ciudades americanas en los siglos XVII y XVIII con sus murallas y puertos, y su evolución en el XIX y hasta nuestro días.

Diez ensayos sobre diversos aspectos y épocas de la vida urbana en Hispanoamérica, a cargo de otros tantos autores sobradamente conocidos, constituyen la segunda parte de la obra. El último de estos trabajos es una útil cronología con casi un millar de referencias de ciudades, villas y misiones. Se trata, en suma, de un libro espléndido y riguroso que no puede faltar en la biblioteca de historia-

dores, urbanistas y personas interesadas en temas americanos.

M.G.A.

Florence C. Lister and Robert H. Lister: ANDALUSIAN CERAMICS IN SPAIN AND NEW SPAIN. A CULTURAL REGISTER FROM THE THIRD CENTURY B.C. TO 1700. The University of Arizona Press, Tucson 1987.

Conocidos de todos aquellos estudiosos dedicados a la Cerámica colonial americana, y ya clásicos y tradicionales son los trabajos de Barber, Cervantes o Goggin. Pero al lado de éstos, hay que destacar muy especialmente la labor continuada de investigadores como Florence y Robert Lister quienes han dedicado numerosos años al análisis de materiales cerámicos procedentes de los asentamientos coloniales españoles del suroeste de Estados Unidos, Florida, el Caribe y México Central. Investigaciones cuyos resultados se han visto reflejados en excelentes publicaciones desde **Majolica, Ceramic Link Between Old World and New** de 1969, pasando por el fundamental estudio **Sixteenth Century Majolica Pottery in the Valley of México** de 1982 hasta el reciente **Andalusian Ceramics in Spain and New Spain. A Cultural Register from the Third Century B.C. to 1700** (Cerámicas andaluzas en España y Nueva España. Un registro cultural desde el siglo tercero a.C. al 1700.) que hoy nos ocupa.

Esta última obra de F. y R. Lister es una monografía sobre la cerámica de origen español que llegó a América procedente de la Península y de aquella que se desarrolló posteriormente allí siguiendo las técnicas y estilos españoles. En este tratado los autores profundizan en el tema tomando como punto de partida su anterior trabajo, **Sixteenth Century Majolica Pottery in the Valley of México**, que se centraba en un área de México de-

Andalusian Ceramics in Spain and New Spain

A Cultural Register
from the Third
Century B.C. to 1700



Florence C. Lister
and
Robert H. Lister

terminada. Pero la gran novedad de esta publicación es que en ella, por primera vez, se hace un análisis de las cerámicas en España y en la Nueva España específicamente andaluzas. Sin profundizar en aquellas de otras regiones que tanto influyeron en el Virreinato, como las de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo.

Así F. y R. Lister desarrollan el tratado organizándolo en tres bloques. En primer lugar proceden a efectuar una revisión de las etapas de la cerámica de Andalucía desde sus inicios y la posterior ocupación romana del Guadalquivir, hasta el siglo XVII y los Habsburgo. Las peculiaridades técnicas y decorativas asimiladas a lo largo de tantos siglos, determinarán la singularidad de unas producciones que encontraron gran repercusión en América. De la difusión fuera de la Península de esta cerámica andaluza, de su tecnología y sus ornamentaciones se ocupan en una segunda parte en la que

a partir de cuatro núcleos que sirvieron de eslabones en este proceso evolutivo. Diferenciando Marruecos y el norte árabe, las Islas Canarias, Las Indias y Nueva España.

Por otro lado desde el siglo XVI y durante la época virreinal, el origen español del alfarero es claramente palpable en las producciones coloniales que emplean el vidriado como sistema de acabado. Ningún tipo de cerámica de las otras colonias europeas en el hemisferio occidental pueden evidenciar tan directo linaje. Y es sobre los maestros loceros, sobre su trabajo y su función social sobre el que versa el tercer capítulo. Capítulo que se completa con dos apéndices que recogen una muy interesante documentación pictórica y archivística, que ilustra y aporta más información a los materiales cerámicos que habían sido analizados en la parte I y II desde un punto de vista fundamentalmente arqueológico. En el primer epílogo se recoge la obra de los pintores españoles más significativos del siglo XVII como son Velázquez, Murillo y Zurbarán, señalando aquellas producciones en que aparecen lozas andaluzas. En el segundo enumeran varios cargamentos de buques del siglo XVII que especifican en su cargamento la presencia de piezas cerámicas o material de barro para construcciones arquitectónicas, como las tejas.

Diversos cuadros cronológicos y estadísticos, mapas, dibujos y numerosas fotografías ilustran este excelente trabajo, que abarcando aquel ya clásico **Sixteenth Century Majolica Pottery in the Valley of México** amplian en esta ocasión F. y R. Lister, los datos, teorías e hipótesis entonces elaboradas —a partir de las excavaciones arqueológicas de la catedral metropolitana de México D.F.— a otras áreas geográficas donde la Mayólica se desarrolló a partir de los modelos españoles.

Esta magnífica investigación se pre-

senta en una cuidadosa y lujosa edición muy atractiva y de formato manejable. A partir de esta última publicación hay que destacar la ya larga labor de Florence y Robert Lister, que tanto han ayudado con sus continuos esfuerzos a esclarecer uno de las manifestaciones artísticas de la época colonial menos tratada por los estudiosos de la Nueva España.

A.A.

G. Curiel: TLAMANALCO, HISTORIA E ICONOLOGIA DEL CONJUNTO CONVENTUAL. UNAM. México, 1988. 233 pp., ilustraciones.

Obra clave dentro del panorama artístico novohispano del siglo XVI, el conjunto conventual de San Luis de Tlamanalco, objeto de frecuentes juicios de valor con relación a su capilla abierta, carecía, sin embargo, hasta la fecha, de un estudio estilístico e iconológico totalizador de sus diversos elementos que permitiera descubrir el programa simbólico que guió la construcción del edificio franciscano.

Tarea emprendida con espléndidos resultados por el autor de la obra que aquí se reseña, su principal aportación es, sin duda, la novedosa interpretación iconológica que a partir de la identificación de los diversos motivos formales, determina el hallazgo de un contenido alegórico implícito en la decoración de la capilla de indios de Tlamanalco, basado en la lucha entre las fuerzas del bien y del mal, y cuyos fundamentos se encuentran en la

obra del poeta hispano-latino del siglo IV, Clemente Aurelio Prudencio, denominada *Psicomaquia*.

Atendiendo al ejemplo mayoritario en este tipo de edificaciones monacales, el autor considera en el capítulo primero la construcción en Tlamanalco de un templo primitivo de carácter efímero que dataría aproximadamente entre el año 1525 de su fundación y 1532, donde utilizándose probablemente piedra prehispánica para el levantamiento de una amplia iglesia y una casa habitación, se llevaría a cabo la conversión de los indígenas del lugar. No será sin embargo hasta el segundo cuarto del siglo XVI cuando se inicie la segunda etapa constructiva que hasta la actualidad permanece, constituida por la capilla, la iglesia y el convento.

El análisis formal y ornamental de todos y cada uno de los elementos decorativos y espaciales integrantes del conjunto conventual quedan plasmados en los capítulos siguientes. El atrio (Cap. 2), la portería (Cap. 3), con restos de policromía original en sus muros, al igual que el claustro (Cap. 4), en donde es posible distinguir tres etapas pictóricas superpuestas; la sacristía y sus dependencias anexas (Cap. 5) con pinturas de primera calidad atribuidas a Luis Juárez, Andrés de la Concha, o Baltasar de Echave Orío, junto con la pila bautismal de carácter tequitqui; y por último la iglesia (Cap. 6), en cuyo exterior cabe destacar el estilo manierista de la puerta de Porciúncula situada en el muro norte, y el de la portada principal, de estructura clásica y academicista.

Mención aparte merece la ornamentación del interior de la iglesia (Cap. 7), donde sobresale en primer lugar un retablo del siglo XVII, de modalidad salomónica, dedicado a Jesús Nazareno, con óleos firmados por Juan Correa, así como el dedicado a San José, de estilo

TLALMANALCO, HISTORIA E ICONOLOGÍA DEL CONJUNTO CONVENTUAL

GUSTAVO CURIEL



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

neoclásico. En el muro norte se localiza un espléndido retablo de la segunda mitad del siglo XVII con pinturas que el autor reconoce como obras del siglo XVIII y en el antepresbiterio otro, dedicado a la Vida de la Virgen y datado en el segundo tercio del siglo XVII. Por último, el retablo mayor de la iglesia, obra barroca de fines del siglo XVII, cuyo interesante sentido iconológico es analizado minuciosamente en capítulo aparte (Cap. 8).

Es sin embargo, como ya se apuntó anteriormente, el estudio del rico repertorio iconológico que la capilla de indios de Tlamanalco ofrece, y su significado simbólico-alegórico, el fin primordial de este estudio, cuya extraordinaria importancia artística ha merecido a lo largo del presente siglo la atención de numerosos

investigadores, vertiéndose opiniones y comentarios del más variado signo, reflejo todos ellos de diferentes actitudes y épocas históricas que el autor del presente trabajo se ha detenido a recoger (Cap. 9).

“El programa de la ornamentación simbólica de la capilla abierta de Tlamanalco –según opinión de G. Curiel– es reflejo del pensamiento teológico de sus constructores; en él se expresó un mensaje moralizante que tuvo por finalidad ser transmitido a los catecúmenos indígenas del siglo XVI novohispano”. Dicho pensamiento, incluido dentro de las premisas generales de la Evangelización en la Nueva España y reflejado con absoluta claridad en la obra del franciscano fray Jerónimo de Mendieta: **Historia Eclesiástica Indiana** (Cap. 14), se basaba fundamentalmente en la guerra contra la idolatría y en el exterminio de la obra demoníaca de la faz de la tierra. Era preciso hacer sucumbir la antigua religión mesoamericana, obra del demonio y hacer triunfar sobre ella la fe de Cristo.

En este sentido, la obra del poeta clásico Prudencio y sus ideas sobre la expansión del cristianismo en su lucha contra la idolatría de la antigüedad clásica, es considerada por el autor como un elemento clave para la comprensión no solo del programa simbólico utilizado en Tlamanalco, sino también de numerosos edificios coloniales de este mismo período (Cap. 10 y 13).

El indígena, según el mensaje franciscano, debía luchar contra su propia naturaleza, contra sus vicios y pecados, y para su salvación, el religioso y director intelectual de esta obra, no dudó en utilizar el terror en sus formas decorativas como recurso persuasivo.

Mediante el simbolismo de una disposición espacial concreta (Cap. 12) y la introducción de una complicada informa-

ción iconográfica basada en la representación de seres y formas fantásticas de carácter demoníaco (Capo. 11), que el Manierismo introdujo en forma de grotesco, se lograría, en definitiva transmitir un mensaje de salvación al indígena recién converso.

En cuanto al aspecto formal y decorativo de la capilla, conviene decir que la obra queda catalogada como ejemplo de **Arte cristiano de América**, rechazándose categóricamente tanto la clasificación de **arte plateresco** como de **arte tequitqui**, que hasta el momento se había venido haciendo.

S.P.C.

T. Gisbert: HISTORIA DE LA VIVIENDA Y LOS ASENTAMIENTOS HUMANOS EN BOLIVIA. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, 1988, 243 pp., ilustraciones.

Bajo los auspicios del Instituto Panamericano de Geografía e Historia y con el apoyo de la Academia de Ciencias de Bolivia sale a la luz el trabajo de investigación que con el título **Historia de la vivienda y los asentamientos humanos en Bolivia**, publica y coordina la arquitecta Teresa Gisbert con la colaboración de un nutrido grupo de investigadores bolivianos.

El estudio, dividido en seis partes correspondientes las tres primeras al primer volumen que ahora se presenta, compren-

Historia de la Vivienda y los Asentamientos Humanos en Bolivia

Aiq. Teresa Gisbert



Academia Nacional
de Ciencias
de Bolivia

IPGH 

de dos momentos históricos bien diferenciados, separados por la aparición del hombre occidental y su cultura en el continente americano, y condicionado por las peculiares condiciones climáticas que la geografía boliviana posee.

En un primer apartado se analizan los asentamientos humanos de las culturas indígenas de las frías tierras altas durante el período prehispánico, estudiando desde los primeros brotes aldeanos de tipo formativo como Chiripa, Wankarane, Cultura Mollo y señoríos Aymaras, de prolongada influencia aún en la actualidad, hasta las formaciones urbanas y culturales más sobresalientes como son Tiahuanaco y la dominación Inca.

Tras la conquista española un nuevo período urbanístico se desarrolla como consecuencia del establecimiento de leyes reguladoras que organizan la repartición de tierras en encomiendas y la concentra-

ción de aldeas en pueblos de nueva formación mediante la denominada política de reducciones donde la población indígena dispersa es concentrada en ciudades de planificación española.

La traza de calles mediante el sistema reticulado de damero, la plaza mayor, la estructura de atrios y posas como espacio religioso adecuado a la nueva sociedad y los barrios de indios anexados al núcleo central, se constituyen en elementos urbanísticos imprescindibles de la nueva ciudad andina que sin olvidar en algunos casos ciertas referencias urbanas prehispánicas se adaptaría plenamente a las necesidades hispanas.

Una doble clasificación se incluye de manera tentativa en este gran segundo apartado. La primera referida a las diversas estructuras urbanísticas que adquieren los poblados rurales tras la conquista, y la segunda dedicada a distinguir los diferentes tipos de viviendas de las poblaciones en este mismo período.

Por último, bajo el epígrafe de **El Oriente Boliviano**, de especiales condiciones geográficas dado su carácter selvático con bosques y sabanas, y clima cálido, se incluye únicamente el estudio de ciertos grupos étnicos, cuya conformación urbana ha permitido vislumbrar el habitat en que se desarrollaron los pueblos aborígenes en el mundo prehispánico.

La influencia de las misiones o reducciones jesuíticas llevadas a cabo por iniciativa de la Corona española en las regiones de Mojos y Chiquitos desde el siglo XVII merecen capítulo aparte.

La edición se completa con una bibliografía fundamental al final de cada capítulo y un extenso repertorio de esquemas, dibujos, mapas y fotografías.

S.P.C.

G. Tovar de Teresa: UN RESCATE DE LA FANTASIA: EL ARTE DE LOS LAGARTO, ILUMINADORES NOVOHISPANOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII. El equilibrista, México. Turner. Madrid. 1988. 241 pp. Ilustraciones.

Como fruto de la labor investigadora llevada a cabo por este estudioso del arte y la historia colonial mexicana, sale a la luz este trabajo dedicado a una figura casi desconocida hasta el momento dentro del mundo artístico mexicano que como otros muchos artistas americanos fue el inicio de una familia dedicada al mundo del arte como los Correa, Echave, Juárez, etc.. El artista es Luis Lagarto, pintor dedicado a la iluminación, del que hasta el momento desconocíamos muchos datos relativos a su vida, así como de su producción.

El autor de esta obra recoge en distintos capítulos tanto la vida y obra del padre Luis Lagarto, como de sus hijos y consigue acercarnos al mundo de la miniatura.

Bajo el título de **La imaginación y el encierro** nos presenta el mundo de la fantasía y explica como Luis Lagarto fue capaz de transmitir a través de sus pinturas y en las representaciones de las capitulares todo este mundo que el tenía dentro tan difícil de alcanzar. Nos introduce en la vida del artista y presenta los estudios que hasta este momento se han dedicado a la miniatura y han hablado de Luis Lagarto como son Bermúdez de Castro en el siglo XVIII; Carderera, Conde la Viñaza y Gestoso y Pérez, en el siglo XIX; Pérez de Salazar, Angulo, Toussaint, Romero de Terreros y Francisco de la Maza en el siglo XX; en los últimos años han sido escasos los estudios que se han dedicado al artista y su familia.

En el segundo capítulo se trata la **Vida de Luis Lagarto.**

A través de la documentación recogida y basándose en estudios anteriores Tovar de Teresa, localiza a dos personajes Juan Lagarto y Luis Lagarto, llegando a la conclusión de que el primero de ellos es el padre del ilustre miniaturista novohispano de origen español que posiblemente nació a mediados del siglo XVI en la ciudad de Sevilla y vivió en Granada donde su padre fue maestro.

No se conoce en que momento se trasladada a América ya que su nombre no ha sido localizado en ninguna lista de viajeros a Indias. El autor considera que Luis Lagarto llegó a la capital de Nueva España hacia 1586, ya que de esta fecha data una miniatura localizada en la catedral así como algunos documentos relativos a su vida allí. En todo momento el artista tuvo relación con personajes procedentes de Granada lo que hace que se afiance la tesis de que el artista procede de esta tierra, aunque hasta el momento no ha sido posible localizar en esa ciudad ningún documento.

Basándose en algunos datos conocidos del pintor y de otros artistas que coinciden con él en las fechas en que desarrolló su actividad artística, Tovar de Teresa explica los principios artísticos de Lagarto en España; de donde procedería la influencia italianizante del arte de Lagarto a través de un hijo de Jacopo Florentino, Lázaro de Velasco que pudo ser el maestro de nuestro artista. El autor resalta la importancia que tuvo durante el Renacimiento la miniatura en Granada, en donde se encontraba la Real Chancillería.

Hacia 1.600 se localiza al pintor en Puebla a través de un contrato para realizar las capitulares del coro.

En **Luis Lagarto, hombre de letras**, el autor nos descubre el mundo literario

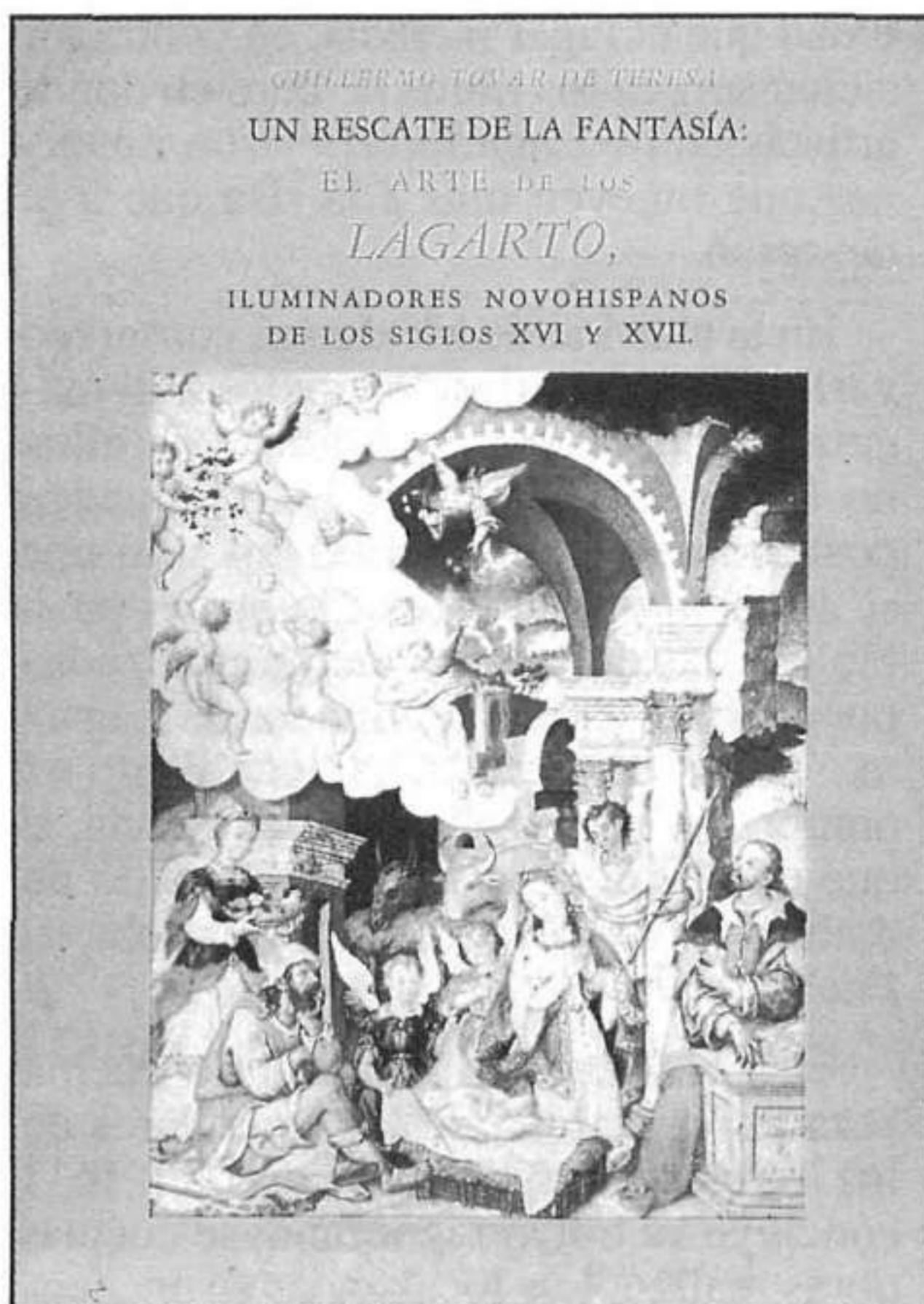
en el que se movía el artista. Fue nombrado examinador sinodal, maestro mayor del arte de leer, escribir y contar en la Nueva España en 1586 por el Marqués de Villamanrique. Tuvo una gran formación como lector de Fray Vespasiano y Palatino grandes calígrafos, siendo Lagarto el introductor de la letra bastardilla en la Nueva España.

A través de los libros de su biblioteca comprobamos como Lagarto además de su afición por la caligrafía y la letra, le interesaba la historia de su momento, la religión y la gramática.

En relación con sus inquietudes gramaticales se ha comprobado su participación en la organización de las fiestas del Corpus Christi durante el virreinato de Luis de Velasco. A través de la participación del artista en dichas fiestas el autor realiza un estudio de como se llevaba a cabo esta festividad en Nueva España, de quienes participaban en su realización y de su relación con la celebración sevillana.

En el capítulo cuarto **El arte de Luis Lagarto**, se nos muestra como uno de los mejores iluminadores del manierismo, tal vez, el más relevante del ámbito hispánico de finales del siglo XVI y principios del XVII. En Nueva España es uno de los protagonistas de ese estilo y quien mejor comprende sus caracteres. Su arte se haya asociado a un género: la miniatura. Tovar de Teresa realiza un breve estudio de la miniatura desde su origen en la historia del arte español en los tiempos previsigodos y visigodos hasta el siglo XVIII. A partir de la invención de la imprenta la miniatura junto con la caligrafía perdieron importancia.

En su opinión el manierismo hizo que la miniatura fuera un arte carente de gracia y frescura, de aquí nace la importancia de Lagarto que aún siendo un ar-



tista manierista conserva en su estilo alegría y espontaneidad. Algunas de las formas de su arte proceden de Fray Vespasiano y Palatino y otras de su propia invención; sus fuentes son obras de arte, la lectura de los tratados y el uso de estampas populares. Lo paradójico es esencial en Lagarto, en la miniatura se une lo sagrado y lo lúdico. En él predomina la fantasía y la frescura.

Luis Lagarto fue un hombre polifacético: maestro de escuela, empresario de comedias, compositor de canzonetas, pintor miniaturista, calígrafo.

En los capítulos siguientes se realiza un catálogo de las obras localizadas haciendo primeramente un estudio de la importancia que tiene el coro dentro de la catedral tanto hispana como novohispana y de las fuertes reglas de conducta que allí regían para conseguir la solem-

nidad que el lugar merecía, en contraposición surgen los libros de coro en donde artistas como Lagarto reflejaron imágenes que mueven más a la risa que a la devoción.

En la catedral de México se conservan varios libros corales decorados a la manera de Luis Lagarto. Algunos de ellos no tienen la calidad de los realizados posteriormente en Puebla, tan solo uno se asemeja fielmente, por lo que es posible que las anteriores fueran realizadas por algún discípulo o imitador de Lagarto. Tovar de Teresa ha localizado el nombre de uno de ellos: Lucas García, al que tal vez el artista dejó encargado de realizar estas obras mientras él estaba en Puebla.

En 1.600 Lagarto se traslada a Puebla para la realización de las capitulares de los libros de coro de la catedral. En 1611 concluye su trabajo ignorándose cuantas obras realizó. Las localizadas se encuentran en condiciones precarias, habiendo sido mutiladas, destruidas y vendidas.

La contribución más importante realizada por Lagarto es la fantasía de sus diseños y representaciones, imaginativas y oníricas. Precursor de los surrealistas.

A través de un documento perteneciente a un biznieto de Luis Lagarto se conoce cual es su verdadero nombre, Luis Lagarto de la Vega, así como su lugar de nacimiento, Sevilla, y datos relativos a su familia.

Cuatro fueron los hijos de Lagarto que siguieron la carrera artística iniciada por el padre: Luis de la Vega Lagarto, Andrés Lagarto de la Vega, Francisco Lagarto y Antonio Lagarto de la Vega que se dedicó a la platería.

El último capítulo **El bestiario de Luis Lagarto** realiza un recorrido por la literatura que trata el tema de los bestiarios, de los que Lagarto nos ofrece un

gran repertorio, de los cuales algunos podemos localizar en los bestiarios y otros son invención propia.

El libro concluye con un apéndice documental en donde se recogen todas las noticias base de este estudio.

C.R.T.

INDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACION	3
ICONOLOGIA AMERICANA. LA ALEGORIA DE AMERICA EN EL CINQUECENTO FLORENTINO	
Giorgio Antei	5-22
AMERICA EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII: TRADICION Y CAMBIO	
M. ^a Concepción García Sáiz	23-34
JEAN-BAPTISTE DEBRET, UN PEINTRE PHILOSOPHE SOUS LES TROPIQUES	
Mario Carelli	35-52
O BRASIL NAS OBRAS DE DESENHADORES E PINTORES POLO-NESES NOS SECULOS XIX E XX	
Janina Klawe	53-65
EL COMERCIO DE IMAGENES DE ESPAÑA CON AMERICA Y FILIPINAS: ALGUNOS EJEMPLOS	
Margarita M. Estella	67-80
ICONOGRAFIA DE AMERICA HISPANICA EN EL ARTE CHECO Y EN COLECCIONES DE BOHEMIA	
Pavel Stepanek	81-88
COLON Y EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA EN LA PINTURA ESPAÑOLA E ITALIANA DEL XIX	
Adela Espinós M. ^a Concepción García Sáiz Rosa López Torrijos	89-114
Notas artísticas: El frontal de Santa Ana de la Catedral de Quito (Jesús Paniagua Pérez, M.^a Victoria Herráez Ortega); Cerámica colonial y republicana de Tonalá, Jal: Una tipología tentativa (Gonzalo López Cervantes	115-130

Exposiciones: **José Campeche y su tiempo; Carlos III y la Ilustración; México Colonial; La ciudad Hispanoamericana. El sueño de un orden** 131-138

Reseñas Bibliográficas: **Andalusian ceramics in Spain and New Spain. A cultural register from the third century b.c. to 1700. Tlamanalco, historia e iconología del conjunto conventual. Historia de la vivienda y los asentamientos humanos en Bolivia. Un rescate de la fantasía: el arte de los lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII** 139-146

PUBLICACIONES DEL MUSEO DE AMERICA

Arqueología Andina: Perú por Mariano Cuesta Domingo Ministerio de Cultura, 1980, 444 pgs.	2.200,- pts.
Cultura y Cerámica Mochica por Mariano Cuesta Domingo Ministerio de Cultura, 1980, 289 pgs.	1.300,- pts.
Escultura Mexicana Precolombina en el Museo de América por Paz Cabello Carro Ministerio de Cultura, 1980, 175 pgs.	1.000,- pts.
Desarrollo Cultural en Costa Rica Precolombina por Paz Cabello Carro Ministerio de Cultura, 1980, 165 pgs.	800,- pts.
La Pintura Colonial en el Museo de América. Tomo I: La Escuela Mexicana por Concepción García Sáiz Ministerio de Cultura, 1980, 154 pgs.	800,- pts.
La Pintura Colonial en el Museo de América. Tomo II: Los Enconchados por M. Concepción García Sáiz Ministerio de Cultura, 1980, 207 pgs.	1.200,- pts.
Tejidos prehispánicos del Area Central Andina en el Museo de América por M. Concepción Blasco y Luis Ramos Ministerio de Cultura, 1980, 209 pgs.	900,- pts.
Catálogo de los dibujos aguadas y acuarelas de la Exposición Malaspina por Mercedes de Iglesias Ministerio de Cultura, 1980, 388 pgs.	1.300,- pts.
Los trabajos en metal en el Area Andina por Mariano Cuesta Domingo y Salvador Rovira Llorens Ministerio de Cultura, 1982, 258 pgs.	1.200,- pts.
Catálogo de la exposición El Mestizaje Americano Ministerio de Cultura, 1985, 187 pgs.	1.500,- pts.
Catálogo de la exposición Mexico antiguo Ministerio de Cultura, 1986, 141 pgs.	1.200,- pts.
Cerámica Nazca por Concepción Blasco y Luis Ramos Ministerio de Cultura, 1986, 422 pgs.	2.500,- pts.
Cuadernos de Arte Colonial Ministerio de Cultura, nº 1, 1986, 128 pgs.	Agotado
Cuadernos de Arte Colonial Ministerio de Cultura, nº 2, 1987, 114 pgs.	Intercambio
Cuadernos de Arte Colonial Ministerio de Cultura, nº 3, 1987, 141 pgs.	Intercambio
Cuadernos de Arte Colonial Ministerio de Cultura, nº 4, 1988, 141 pgs.	Intercambio

MUSEO
D E
AMERICA

