

BIBLIOTECA POTESTAS



Construyendo patrimonio

Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía

Guadalupe Romero Sánchez (ed.)



Guadalupe Romero Sánchez (ed.)

Doctora en Historia del Arte. Profesora Contratada Doctora del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Granada. Forma parte del Grupo de Investigación «Andalucía y América: patrimonio cultural y relaciones artísticas» HUM-806. Premio Extraordinario de Doctorado con la Tesis Doctoral «Los pueblos de indios en Nueva Granada: trazas urbanas e iglesias doctrineras». Sus investigaciones giran en torno a dos líneas: el estudio de los fenómenos artísticos en América y Andalucía (con especial énfasis en el mecenazgo y los pueblos de indios) y la didáctica del patrimonio cultural. Sus estancias de investigación se han desarrollado principalmente en Colombia, donde estuvo vinculada dos años a la Universidad Nacional con sede en Bogotá, además de Argentina, Ecuador y Perú.

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN «BIBLIOTECA POTESTAS»

Inmaculada Rodríguez Moya, Universitat Jaume I

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN «BIBLIOTECA POTESTAS»

Juan José Ferrer, Universitat Jaume I

Philippe Bordes, Université de Lyon 2

Fernando Checa Cremades, Universidad Complutense de Madrid

Ximo Company, Universitat de Lleida

Jaime Cuadriello, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México

Miguel Ángel Zalama, Universidad de Valladolid

Cécile Vincent-Cassy, Université de Paris

Agnès Guideroni, Université Catholique de Lovaine

Laura Fernández-González, University of Lincoln

Begoña Alonso Ruiz, Universidad de Cantabria

Andrea Sommer-Mathis, Academia Austríaca de Ciencias

Reyes Escalera Pérez, Universidad de Málaga

M.^a José Cuesta García de Leonardo, Universidad de Castilla-La Mancha

David Hernández de la Fuente, UNED

Clelia Martínez Maza, Universidad de Málaga

Juan José Seguí Marco, Universidad de Valencia

Mirella Romero Recio, Universidad Carlos III

BIBLIOTECA
POTESTAS



CONSTRUYENDO PATRIMONIO.
MECENAZGO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA
ENTRE AMÉRICA Y ANDALUCÍA

Guadalupe Romero Sánchez (ed.)

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Noms: Romero Sánchez, Guadalupe, editor literari | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora

Títol: Construyendo patrimonio : mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía / Guadalupe Romero Sánchez (ed.)

Descripció: Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2019] | Col·lecció: Biblioteca Potestas ; 5 | Inclou referències bibliogràfiques

Identificadors: ISBN 978-84-17429-60-7 (paper) | ISBN 978-84-17429-73-7 (UJI : pdf)

Matèries: Art colonial – Amèrica Llatina | Mecenatge – Espanya – S. XVII | Mecenatge – Espanya – S. XVIII

Classificació: CDU 7.034(8=134.2-51) | CDU 7.078(460)“16/17” | IBIC ACQB 1KL | IBIC ABQ 1DSE



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



Publicacions de la Universitat Jaume I es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional. www.une.es



Este equipo ha sido financiado por la Agencia Estatal de Investigación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) en el marco del Proyecto de Investigación de referencia HAR2017-83545-P



© Del texto: los autores y las autoras, 2019

© De la presente edición: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2019

Imagen de la cubierta: Luisa Roldán, *The Entombment of Christ*, 1700-1701, terracota policromada. Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
www.tenda.uji.es e-mail: publicacions@uji.es

ISBN: 978-84-17429-60-7 (paper). ISBN: 978-84-17429-73-7 (pdf)

DL: CS 474-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/BiblioPotestas.2019.5>

IMPRIME: **CMYKPRINT**, S. L.

Sumario

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ

Introducción

Patrocinio, mecenazgo, coleccionismo y promoción artística
entre América y el sur de la Península Ibérica

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ

El marqués de Salinas: promotor de las principales obras
de Becerra en la Ciudad de los Reyes

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Devoción y mecenazgo: la capilla funeraria
del virrey del Perú conde de Villardompardo

MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO

El mecenazgo de María Manuela de Mori en la iglesia lebrijana

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ

La Granada de las Indias. Análisis de las donaciones
de ultramar a través de algunos de sus protagonistas

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

El mecenazgo de los Moreno Beltrán-Cerrato
en la catedral de México

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

El mercado escultórico en la Nueva Granada.
Oferta, demanda y precios

DIEGO LÉVANO MEDINA

Encarnando la devoción. Imagineros andaluces y cofradías
en la Lima virreinal

ADRIANA VIDOTTE y ADAILSON JOSÉ RUI

Memória da Andaluzia no Brasil:
os registros fotográficos de Pierre Verger

HÉLÈNE FONTOIRA y CRISTINA DOMÉNECH
La escultura de Luisa Roldán en las colecciones
de los Estados Unidos

Índice de ilustraciones

INTRODUCCIÓN

PATROCINIO, MECENAZGO, COLECCIONISMO
Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA ENTRE AMÉRICA
Y EL SUR DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ

Editora

Desde que el grupo de investigación «Andalucía-América. Patrimonio y relaciones artísticas (HUM-806)» iniciara su andadura bajo la dirección del catedrático Rafael López Guzmán, el equipo que lo conformamos hemos ido desarrollando diferentes líneas de trabajo. Entre las acciones más destacadas y permanentes en el tiempo, el análisis iconográfico de las imágenes religiosas andaluzas en suelo americano; el exilio de artistas de Andalucía en determinados momentos de especial dificultad; el mecenazgo y coleccionismo artístico y la donación de bienes materiales realizados por indianos a edificios religiosos, han ocupado gran parte de nuestra labor, no escatimando en esfuerzos ni en interés. En este libro nos centramos en esta última problemática en torno al patrocinio, el coleccionismo y la transmisión de bienes artísticos entre América y el sur de la Península Ibérica, mostrándose como una de las líneas de investigación más dinámicas y reveladoras de las complejas relaciones culturales existentes entre ambos mundos, las cuales transformaron tanto la sociedad americana como la andaluza.

Ahora bien, no será la única aportación realizada en este campo a lo largo de nuestra trayectoria, pues bajo el amparo de los proyectos de investigación («Andalucía en América: Arte, Cultura y Sincretismo Estético» P07-HUM-03052 y «MUTIS. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur» HAR2014-57354-P) se han realizado avances significativos en esta línea, aunque esta obra que presentamos es la primera con carácter de conjunto. Así, debemos reseñar de manera puntual algunos trabajos publicados en una

colección de cuatro libros editados por la Universidad de Granada y Atrio, y donde también tuvieron cabida otros investigadores ajenos al grupo.

De este modo, los estudios de Ana Ruiz Gutiérrez sobre «La influencia andaluza durante el arzobispado de fray Alonso de Montúfar»¹ quien realizaría también una importante monografía centrada en el mismo personaje² y «La figura del comerciante y benefactor lepero Baltasar Rodríguez de los Ríos: 1543-1620»;³ los de José Miguel Morales Folguera en torno a «Los Gálvez de Macharaviaya y la ilustración americana»;⁴ el de Pedro Luengo Gutiérrez «Gobernadores andaluces en la reforma urbanística de Manila (1776-1806)»;⁵ y el de Ana M^a Gómez Román «Promoción artística y coleccionismo episcopal entre Andalucía y América durante el siglo XVIII»;⁶ tienen una especial significación.

Igualmente destacamos en el seno de *Quiroga. Revista de patrimonio Iberoamericano*, el estudio de Ana M^a Gómez Román «Retrato de un arzobispo criollo: el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada)», respecto del controvertido personaje Juan Manuel Moscoso y Peralta.⁷ Merece especial interés la investigación desarrollada por Francisco Montes González sobre *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, editado en Sevilla en 2016 por la Real Maestranza de Caballería. Y como una de las apuestas más innovadoras en relación con la transferencia del conocimiento, fruto del mencionado proyecto MUTIS, la realización de una exposición virtual

1. RUIZ GUTIÉRREZ, ANA. «La influencia andaluza durante el arzobispado de fray Alonso de Montúfar». En: LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL (coord): *Andalucía y América. Cultura Artística*, Granada, Editorial Atrio, Universidad de Granada, 2009, pp. 51-74.

2. RUIZ GUTIÉRREZ, ANA. *Fray Alonso de Montúfar: Loja y la formación de la iglesia indiana*. Granada: Fundación Ibn al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2007.

3. RUIZ GUTIÉRREZ, ANA. La figura del comerciante y benefactor lepero Baltasar Rodríguez de los Ríos: 1543-1620. En: LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL (coord.): *Andalucía en América: Arte y Patrimonio*, Granada, Editorial Atrio-Universidad de Granada, 2012, pp. 13-28.

4. MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL. «Los Gálvez de Macharaviaya y la ilustración americana». En: LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL (coord.): *Andalucía-América. Estudios Artísticos y Culturales*, Granada, Editorial Atrio, 2010, pp. 111-136.

5. LUENGO GUTIÉRREZ, PEDRO. «Gobernadores andaluces en la reforma urbanística de Manila (1776-1806)» En: LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL (coord.): *Andalucía-América. Estudios Artísticos y Culturales*. Granada: Editorial Atrio, 2010, pp. 137-160.

6. GÓMEZ ROMÁN, ANA M^a. «Promoción artística y coleccionismo episcopal entre Andalucía y América durante el siglo XVIII». En: LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL (coord.), *Andalucía en América: Arte y Patrimonio*, Granada, Universidad-Atrio, 2012, pág. 151-169.

7. GÓMEZ ROMÁN, ANA M^a. «Retrato de un arzobispo criollo: el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada)». *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 2, 2012, pp. 62-77.

donde uno de los pilares fue precisamente el dedicado al mecenazgo y al coleccionismo artístico en Andalucía de objetos procedentes de América del Sur y que en aras de una mayor difusión puede consultarse en línea a través del portal www.andaluciayamerica.com.⁸

Por último destacar las investigaciones desarrolladas por Rafael López Guzmán, Gloria Espinosa Espínola y Guadalupe Romero Sánchez que suponen un avance significativo en el conocimiento del impacto que algunos indios ejercieron en Andalucía oriental a través de sus donaciones, como es el caso de las figuras de Luis Pérez Navarro o de José de Montalvo y Palma⁹, entre otros personajes de interés.

Ahora bien, centrándonos en esta monografía *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre Andalucía y América*, la iniciativa para publicar un libro de estas características se especificó en una convocatoria pública, donde se invitaba a los investigadores en la materia a presentar sus trabajos en un plazo determinado. Las propuestas aportadas se sometieron a una primera evaluación por parte de los coordinadores de esta obra. Tras su aceptación, los autores presentaron los capítulos completos que se evaluaron, ahora sí, por un sistema de arbitraje de pares ciegos de personas renombradas en esta temática ajenos al grupo de investigación. Los textos que presentamos son los que se evaluaron positivamente, asegurando, de esta forma el

8. LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y CONTRERAS-GUERRERO, ADRIÁN (coords). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*, Granada, Proyecto MUTIS, 2017.

9. ESPINOSA SPÍNOLA, GLORIA y ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Riquezas de indias en Andalucía: poder, dinero y promoción artística. Aproximación a un estado de la cuestión». En: ALONSO, POLO y SAZATORNIL (eds), *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. XXI Congreso Nacional de Historia del Arte, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2018, pp. 1421-1432.; ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE y ESPINOSA SPÍNOLA, GLORIA: «El mecenazgo indiano en Andalucía oriental: el caso de don Luis Pérez Navarro», en RODRÍGUEZ MOYA, FERNÁNDEZ VALLE y LÓPEZ CALDERÓN (coords), *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, Castellón, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2016, pp. 233-253; ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Tesoros viajeros. Mecenazgo y coleccionismo americanos en Andalucía». En: LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y CONTRERAS-GUERRERO, ADRIÁN. (coords). *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*. Granada: Proyecto MUTIS, 2017, pp. 88-94. LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «El convento de San Antón y el mecenazgo indiano». *EntreRíos. Revista de Arte y Letras*, 21-22, 2014, pp. 98-108; ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Llegó de América. Análisis de las donaciones de indios andaluces a conventos y monasterios carmelitas de Granada y Sevilla. *Congreso Internacional Os Carmelitas no mundo luso-hispânico*. Portugal, 2017, en prensa y ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Legados de Ultramar. Las donaciones de José de Montalvo y Palma al Convento de Nuestra Señora de Gracia de Granada». En: QUILES y LÓPEZ PÉREZ (2018), *Universo Barroco Iberoamericano*, en prensa.

nivel científico de las aportaciones, no obstante, para ser publicados en esta editorial debieron de someterse de nuevo a un doble sistema de par ciego de evaluación.

Como puede apreciarse en el contenido de esta obra, las labores de patrocinio, mecenazgo, coleccionismo y promoción artística son muy variadas y destacadas. Acciones llevadas a cabo en buena medida por miembros de las familias más poderosas, como es el caso de los virreyes, que unidos a otras disposiciones de menor calado fruto de donaciones particulares de carácter generalmente devocional, suponen un impacto económico realmente importante en el sur de la Península Ibérica, cuyas implicaciones reales en época moderna aún no llegamos a alcanzar en su totalidad.

Como hemos advertido las acciones emprendidas por los virreyes son más diversas y de mayor complejidad, fruto no solo de sus intereses particulares en el ennoblecimiento de sus apellidos y linajes sino también como consecuencia de sus respectivos gobiernos en Indias, donde la promoción de obra de carácter civil, militar o religiosa, permitirá un desarrollo artístico que no debemos desdeñar.

Buen ejemplo de ello son los textos de Inmaculada Rodríguez Moya y de Yolanda Fernández Muñoz, referidos al Conde de Villardompardo y al Marqués de Salinas, respectivamente. En el primero de ellos apreciamos a un virrey, como fue don Fernando de Torres y Portugal y Mesía, preocupado por el embellecimiento y mejora de sus palacios familiares y sobre todo por la fundación de una capilla funeraria en el interior de la catedral de Jaén. A ello debemos añadir su labor de gobierno fruto del cual se fundó Riobamba, se promocionaron las fortificaciones del puerto del Callao en Lima y se dio inicio a numerosas obras de reconstrucción propiciadas por el destructivo terremoto acaecido en 1586. A ello sumamos la fundación de un monasterio de frailes franciscanos en la Villa de Oropesa (Huancavelica), que sirvió de ayuda a los doctrineros en la labor de evangelización desarrolladas con los indios que trabajaban en las minas.

Con las miras puestas esta vez en sus numerosas posesiones españolas, fundamentalmente en la zona oriental de Andalucía, realizó una serie de disposiciones para el ennoblecimiento de sus palacios entre las que destaca la realización de la portada renacentista y la incorporación de su escudo en su casa familiar. No obstante, su principal preocupación, como deja patente la autora tras el análisis de su testamento, fue

la mejora de la capilla de enterramiento con la que ya contaban en la catedral jiennense. Se trató de un mandato realmente importante sobre todo si tenemos en cuenta que nos encontramos en un momento constructivo relevante en que el edificio estaba siendo renovado por el arquitecto Andrés de Vandelvira, lo que obligaría a levantar una nueva capilla y a poner reja y retablo al que mudar las imágenes religiosas del antiguo emplazamiento, convirtiéndose en uno de sus principales encargos.

Por otro lado, nos encontramos al marqués Luis de Velasco Salinas, por dos veces virrey de Nueva España (1590-1595 y 1607-1611) y una vez virrey del Perú (1596-1604), de quien se destaca su labor en las principales obras que se realizaron en la Ciudad de los Reyes de la mano de Francisco Becerra, sirviendo de conexión entre Extremadura y América. Durante su gobierno se realizó un gran paseo llamado de la Alameda, se fundaron varias escuelas en Lima y se inauguró la Ermita de la Caridad para instruir a niñas de la nobleza. Entre las obras más destacadas promovidas por él se encuentra el palacio virreinal al que proporcionó una gran portada, la construcción del corral de comedias de San Andrés y la inauguración de la mitad de la catedral en 1604 antes de terminar su mandato, obra en la que intervendrá Becerra y de la que nos da debida cuenta su autora.

Igualmente destaca el texto de María del Castillo García Romero en torno al mecenazgo de María Manuela de Mori y Cosíos en la iglesia Lebrijana. Especialmente importante por tratarse de una mujer y por tener procedencia novohispana. A través de esta investigación se recupera su labor como promotora artística más allá de las acciones emprendidas por su marido, el lebrijano José de Mora y Romero, a quién se atribuía gran parte de las disposiciones debido a su oficio de mercader. Natural de Yanhuitlán, el rol que cumple María Manuela será diferente en su tierra natal y en su ciudad de acogida. En Nueva España tendrá un papel más activo fundando una capellanía en Yanhuitlán y un patronato de legos en Teposcolula en 1757. No obstante, en la localidad sevillana no intervendrá hasta el fallecimiento de su marido. Mori se convertirá en benefactora del Convento de Santa María de Jesús ofreciéndose a costear el dorado de su retablo. Lo mismo sucede en la parroquial de Lebrija, donde su marido había costeado la erección de un retablo y había adquirido una capilla como lugar de enterramiento familiar, y donde María Manuela se encargará también del dorado de su retablo mayor.

Este tipo de actuaciones más modestas relacionadas con la mejora constructiva y ornamental de los templos de los que se fuera especialmente devoto y con la fundación de capillas y capellanías, se encontraba entre las actuaciones más comunes impulsadas por los indianos a ambos lados del Atlántico. Así, a pesar de que eran donaciones generalmente modestas, en volumen constituían un impulso económico nada desdeñable y que, en suma, podía suponer un porcentaje de ingresos muy elevados en algunos casos. Así lo advertimos en la investigación que desarrolló sobre «La Granada de las Indias. Análisis de las donaciones de Ultramar a través de algunos de sus protagonistas», y donde se intenta dar una visión específica del impacto de América en la ciudad moderna. De este modo, se recupera de la memoria, a través del análisis documental, las figuras de Damián Ruiz de Salazar, Petronila Carrillo, Daniel de Saavedra, Juan Álvarez de la Vega, Luis Cortés de Puebla, José de Montalvo y Palma, Antonio Morcillo y Luis Pérez Navarro, la mayoría de origen andaluz, benefactores de los conventos de San Agustín, de Nuestra Señora de la Cabeza, de Santa Cruz la Real, de los Mártires, de San Pedro y San Pablo, de San Juan de los Reyes, de Nuestra Señora de Gracia, de la Basílica de las Angustias y del convento de San Antón, respectivamente, ofreciendo un catálogo amplio de maneras de proceder y de tipologías de donaciones.

Pero, además de este tipo de acciones realizadas como elementos de vuelta de un enriquecimiento desigual propiciado en Indias hacia las localidades de origen también existe un mecenazgo de ida. Este es el caso del granadino Hernando López de Castro, cuyas actuaciones estuvieron circunscritas a la ciudad de México donde residió durante gran parte de su vida, y donde fundó obras pías y adquirió su capilla para enterramiento en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes. Especialmente importante en este sentido es la labor de los motrileños Moreno Beltrán-Cerrato en la catedral metropolitana de la ciudad de México y de la que nos aporta información la investigadora Ana Ruiz Gutiérrez. Estos granadinos serían uno de los más activos protectores de la Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada dispuesta en la catedral novohispana, donde fue enterrado en 1759 don Ildefonso Francisco Moreno y Castro.

Relacionado con la promoción artística destacamos el trabajo que nos presenta Adrián Contreras Guerrero, quien se adentra en el análisis de la escultura neogranadina poniendo la óptica en las condiciones del

mercado. Así, se plantea cuestiones relacionadas con el encargo de la obra de arte, ahondando en los motivos de la contratación de ciertos artistas y los precios que se pagaron por las esculturas. En la misma línea reseñamos el texto de Diego Lévano «Encarnando la devoción. Imagineros andaluces y cofradías en la Lima virreinal». A través de su investigación se presenta a las cofradías como corporaciones patrocinadoras de arte, favorecedoras de la contratación de artistas andaluces gracias a los contactos que realizaban y a los benefactores que en diverso grado tenían, siendo uno de los escultores más cotizados el andaluz Martín Alonso de Mesa.

Por último, y centrado en el coleccionismo, cuyo potencial no queremos dejar pasar, se encuentra la investigación desarrollada por Adriana Vidotte y Adailson Rui sobre los registros fotográficos de Pierre Edouard Verger, como elemento gráfico de la memoria de Andalucía en Brasil. La colección de fotografías de este artista conservada en suelo brasileño muestra el trabajo realizado durante un viaje que hace en bicicleta por el sur de España en 1935, fruto del cual se produce un rescate de la memoria vinculada a espacios bien definidos de nuestra comunidad, transformando, en palabras de los autores, la memoria colectiva en memoria histórica. A través de sus fotografías se percibe el interés de Verger por las culturas y personajes que nos ayuda a comprender la fuerza y la alegría de los retratados a pesar del contexto de tensión política, convulsión social y crisis económica en que vivían. Dentro de este mismo campo se encuentra el estudio desarrollado por las investigadoras de la institución *The Hispanic Society of America Museum & Library*, Hélène Fontoira y Cristina Doménech, acerca de la escultura de Luisa Roldana en las colecciones de los Estados Unidos, en el que analizan qué ha ocurrido en los últimos 25 años en ese país para que la escultura de esta importante artista haya generado un creciente interés en el mercado artístico y en el campo de la investigación científica.

Estos estudios nos ofrecen un amplio panorama en el que las relaciones culturales y artísticas se unen allende el Atlántico para perfilar un conjunto de acciones reveladoras del amplio espectro en que se mueve el mecenazgo, el patrocinio y el coleccionismo entre Andalucía, Extremadura y América.

EL MARQUÉS DE SALINAS: PROMOTOR DE LAS PRINCIPALES OBRAS DE BECERRA EN LA CIUDAD DE LOS REYES

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ
Universidad de Extremadura. España
yolandafm@unex.es

El presente trabajo se centra en la figura de un virrey, Luis de Velasco y Castilla,¹ marqués de Salinas,² y su labor en las principales obras que se realizaron en la Ciudad de los Reyes durante su mandato, de la mano del arquitecto Francisco Becerra.

1. DATOS BIOGRÁFICOS

Luis de Velasco fue un noble, político y militar español, natural de Carrión de los Condes, Palencia (1539). Hijo de Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón, señor de Salinas, pariente de los Condestables de Castilla y de Ana de Castilla y Mendoza, descendiente del rey Pedro I de Castilla.

El joven Velasco se formó en la Universidad de Salamanca,³ viajó por Europa (Inglaterra, Flandes⁴ o Bruselas⁵) y entró en la Orden de

1. RUBIO MAÑÉ, J. IGNACIO: *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1585-1746*, Ediciones Selestes, México, 1955.

2. También denominado «el joven». MÉNDEZ, J. IGNACIO: «Perfil de una figura virreinal: Luis de Velasco el joven», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 11, n.º 4, Bogotá, 1968, pp. 9-35.

3. Según el testimonio de su madre. SCHWALLER, JOHN F.: «The early life of Luis de Velasco, the youger: the future viceroy as boy and young man». *Estudios de Historia Novohispana*, n.º 29, julio-diciembre 2003, pp. 17-47; PASO y TRONCOSO, FRANCISCO DEL: *Epistolario de la Nueva España*, Antigua Librería Robredo, México, V. 15, 1942, pp. 9-10.

4. Entre su correspondencia con el rey en 1599 dice: «que desde edad de diez y seis años comenzó a servir a vuestra magestad quando pasó a Inglaterra y Flandes». LEVELLIER, ROBERTO: *Gobernantes del Perú: cartas y papeles*, Suc. de Rivadeneira e Imprenta de Juan Pueyo, Madrid, 14 v., 1921-1926, p. 14 y 238.

5. La Corte estaba oficiada por el rey en Bruselas, según los testigos. FITA, FIDEL: «Don Luis de Velasco y Castilla, virrey de México y del Perú». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1905, p. 501.

Santiago antes de trasladarse junto a su padre,⁶ entonces virrey de Nueva España.⁷ Embarcó en la nave de Miguel de Oquendo en enero de 1560, y llegó a Veracruz el Domingo de Ramos, acompañado por Pedro Carrión, Juan Bautista, Luis de Salinas, Francisco Ramírez, Cristóbal de Mata y Alonso de Velasco.⁸ Contrajo matrimonio cinco años después con la rica y noble mejicana, doña María de Ircio,⁹ sobrina del virrey Antonio de Mendoza, y tuvo dos hijos Francisco y Antonio.¹⁰

A la muerte de su padre, el 31 de julio de 1564, se le concede una encomienda y más tarde será elegido corregidor de Zempoala y miembro del ayuntamiento de la ciudad de México. Sin embargo, Velasco no llegó a ocupar este puesto por desavenencias con el virrey, el marqués de Villamanrique, y decide regresar a España en 1586.¹¹ Poco después, Felipe II le nombra embajador en Florencia con una misión especial,¹² y regresa a Nueva España para desempeñar el cargo de XI virrey de la Nueva España en 1590.

Llegó a ocupar el virreinato de Nueva España en dos ocasiones (1590-1595 y 1607-1611) y una el de Perú (1596-1604). Años más tarde será recompensado por Felipe III con la presidencia del Consejo de Indias en Sevilla, desde 1611 hasta su muerte, acaecida el 7 de septiembre de 1617.¹³ Considerado uno de los administradores coloniales más capaces y en recompensa a sus servicios, recibirá el título de marqués de Salinas del Río Pisuerga.

6. Con 20 años de edad. AHN: Órdenes Militares, Santiago, 8661; Órdenes Militares, Lib. 51-C, f. 27v.

7. Sin embargo, algunos autores afirman que el 27 de mayo de 1550 salió de Sanlúcar de Barrameda siendo muy niño, RAMOS PÉREZ, Demetrio: «Retrato de un presidente del consejo siendo niño, con su padre, el virrey Velasco, en un lienzo guadalupano». En: *El Consejo de Indias en el siglo XVI*, Valladolid, 1970, pp. 211-215.

8. SCHWALLER, JOHN F.: *op. cit.*, p. 27;

9. SARABIA VIEJO, M.^a JUSTINA: *Don Luis de Velasco virrey de Nueva España 1550-1564*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1978, p. 2.

10. Toda la información de nobleza se guarda en el Archivo Histórico Nacional. *Ibid.*, p. 508.

11. LEVELLIER, ROBERTO: *Gobernantes del Perú...*, p. 14 y 238.

12. SARABIA VIEJO, M.^a JUSTINA: *Don Luis de Velasco...*, p. 6.

13. DEL BUSTO DUTHURBURU, JOSÉ ANTONIO: *Historia general del Perú*, tomo V, Editorial Brasa, SA, Lima, Perú, 1994, p. 21.



Fig. 1. Retrato del virrey Luis de Velasco durante su segunda etapa de gobierno en Nueva España, 1607¹⁴

2. OBRAS PÚBLICAS

Luis de Velasco realizó una gran labor administrativa, política y social. Durante su gobierno en Nueva España se construyó un gran paseo situado sobre el antiguo tianguis de San Hipólito, llamado de la Alameda, aprobado por el cabildo en enero de 1592. También apoyó el mantenimiento del Hospital Real; estableció una fábrica de armas

14. Existen dos retratos del virrey en sus dos etapas de gobierno en la Nueva España: el primero de 1589 y el segundo de 1607. La obra posee gran valor pues es la única referencia sobre el uso de lentes correctoras en la Nueva España. CALVO, M.^a LUISA y M. ENOCH, JAY: «Acerca del uso de lentes correctoras en las colonias españolas del nuevo mundo: una referencia al virrey Luis de Velasco y la tecnología de su época (s. XVI)». Óptica pura y aplicada, Universidad Complutense, Madrid, vol. 35, 2002.

y pólvora en Chapultepec; inició las obras de protección y defensa, y comenzó las obras de desagüe tras las inundaciones que abatieron el valle de México, con un proyecto del ingeniero y cosmógrafo Enrico Martínez.

Cinco años después, el nuevo virrey y capitán general de las Provincias del Perú, entró en Lima el 25 de junio de 1596,¹⁵ tras realizar un recorrido por tierra desde Paita, donde había desembarcado procedente de Acapulco.

Desarrolló una importante labor en el campo de la educación, en la que sobresalió la fundación de varias escuelas en Lima para los niños pobres criollos y peninsulares. También inaugura la ermita de la Caridad, donde las niñas de la nobleza se instruían, dotaban y casaban, y dos casas de recogimiento destinadas a los huérfanos y las mujeres vergonzantes.

Durante su mandato también se llevaron a cabo algunas obras relacionadas con el ordenamiento y embellecimiento de la capital: se definieron los límites administrativos, reglamentó el tránsito callejero de carretas, reforzaron los tajamares del río Rímac y reordenaron su sistema de acequias. Además, daría licencia al secretario Navamuel para edificar unos solares que compró a Hernando Docampo,¹⁶ para construir una casa destinada a los gobernantes recién desembarcados en el puerto del Callao.¹⁷

En lo que se refiere al patronato regio, autorizó la edificación de los monasterios de las Descalzas de San José y ayudó a edificar el de Santa Clara, además de otorgar licencia para levantar la iglesia de San Pedro, junto al Hospital de los Clérigos en Lima. Protegió la Universidad de San Marcos y en 1598 creó el colegio seminario de San Antonio Abad del Cuzco y fundó el santuario de Nuestra Señora de Cocharcas en Ayacucho.

Entre las obras más destacadas se encuentra el palacio virreinal, al que proporciona una gran portada principal, la construcción del corral

15. LEVILLIER, ROBERTO: Cartas, tomo XIV, pp. 1-9; SCHWALLER, JOHN F.: «The early life of Luis de Velasco...», p. 24.

16. HANKE, LEWIS y RODRÍGUEZ, CELSO: «Carta del virrey Velasco a S. M. sobre la residencia del marqués de Cañete. 28. IV.1601». *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. Perú*, Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje a nuestros días tomo 1, Madrid, 1978, p. 286.

17. DEL BUSTO DUTHURBURU, JOSÉ ANTONIO: *op. cit.*, pp. 148-149.

de comedias de San Andrés y la inauguración de la mitad de la nueva catedral en 1604, poco antes de terminar su mandato. Estas obras serán objeto de mayor atención en nuestro trabajo y en todas interviene el arquitecto extremeño, Francisco Becerra.¹⁸

2.1. Palacio virreinal

Tras el terremoto del 1584, la Real Audiencia nombra a Francisco Becerra maestro mayor de las casas reales de la ciudad,¹⁹ para llevar a cabo las obras de recuperación del edificio.²⁰ Pero solo dos años después tendrá lugar un nuevo terremoto.²¹ Entonces se decide dar nuevas trazas al edificio y adosar algunas dependencias que hasta ahora no habían formado parte del complejo.²² Se trataba de hacer una nueva casa real donde pudieran vivir los virreyes, con los criados, audiencias y todos los tribunales y dependencias de los reyes, las municiones, la cárcel que hasta ahora había estado independiente, la casa de la moneda y una capilla real,²³ fundada por el marqués de Cañete.²⁴

Luis de Velasco continuó los trabajos y rediseñó la fachada del edificio, que se perdió en el terremoto de 1687,²⁵ pero que podemos admirar gracias a dos cuadros fechados en 1660 y 1680. El primero representa una procesión delante del palacio el día de Viernes Santo y en el segundo

18. FERNÁNDEZ MUÑOZ, YOLANDA: *Francisco Becerra, su obra en Extremadura y América*, Servicio de Publicaciones de la UEX, Cáceres, 2007.

19. «...Si saben quel dicho Francisco Bezerra, por mandado del dicho uisorrey don Martín Enriquez vino a esta corte y cibdad de los Reyes [...] y el gouierno desta reino y audiencia real le nombró por maestro mayor de la dicha obra y cassa real desta ciudad...» AGI: *Patronato*, 191. Ramo n.º 2. *Información de Méritos y Servicios pedida por Francisco Becerra*. Interrogatorio y prueba testifical, 2 de abril de 1585. Fol. 3r.

20. «Y la piedra tosca ha de traer de la cantería, dándose la sacada y puesta en el cargadero de las carretas de piedra ha de ser de 50 arrobas y a vista de Francisco Becerra». AHML: *Libros de Cabildo de Lima*, edición de 1535. Tomo X, p. 175.

21. AGI: *Audiencia de Lima*. Lima, 3 de noviembre de 1586. Leg. 31. Fol. 105.

22. «...La traza de las quales aproposito de lo que he referido y de menor peligro para los temblores desta tierra y gasto se van haciendo y como esten hechas las enviare a V.Magd. con razon particular dello y de la deste aposento...». AGI: *Audiencia de Lima*. Fol. 108v

23. «...Las dichas casas reales de V.Md. del Callao y de la ciudad como he dicho se avran de hedificar forzosa y necesariamente dando y de diferentes trazas de las que se tenian». AGI: *Audiencia de Lima*. Lima, 3 de noviembre de 1586. Leg. 31. Fol. 108v.

24. AGI: *Audiencia de Lima*. Lima, 27 de enero de 1597. Leg. 33. Fol. 3.

25. HARTH-TERRE, EMILIO: «Francisco Becerra, maestro de arquitectura (sus últimos años en Perú)». *Artífices del virreinato de Perú. Miscelánea Americanista*, Madrid, 1952, p. 281.

podemos observar la plaza Mayor en un lienzo de la colección del marqués de Almunia de Sevilla. Ambas obras nos ofrecen imágenes de las casas reales antes del terremoto y, por tanto, suponen un excelente documento para atestiguar la labor del virrey.

La fachada principal mira hacia la plaza y cuenta con una suntuosa portada de piedra y ladrillo, realizada por el arquitecto Francisco Becerra. Entre la puerta principal y la esquina de la calle del palacio se observa una galería abierta con arcos y un mirador o balcón de cajón volado de madera, con celosías de ascendencia morisca, de estructura muy similar a los que hoy adornan la fachada del palacio arzobispal,²⁶ muy frecuentes entonces en las casas de Lima.

La gran portada parece tener columnas jónicas flanqueando el vano adintelado de ingreso, sobre cuyo entablamento descansa el amplio balcón del segundo piso, al que dan acceso dos pequeños vanos de medio punto y uno adintelado al centro. A los lados de este hay columnas que reciben un frontón triangular, y coronando el conjunto encontramos un ático rematado por un frontón, donde quizá estarían las armas reales. A juzgar por lo que puede apreciarse en la pintura, la portada parece obra del bajo Renacimiento, fechada hacia 1596.

El segundo cuadro es un magnífico testimonio del edificio. Aunque cambian algunos detalles como el orden de las columnas, ahora toscano, y no se aprecia el frontón del segundo cuerpo, pero en esencia los demás elementos son similares. No sabemos si se hicieron obras entre 1660 y 1680, o quizá se trate de una falta en los detalles por parte del autor del cuadro procesional, pero nos inclinamos a pensar que la primera de las imágenes es la más detallada.

26. FERNÁNDEZ MUÑOZ, YOLANDA: *Los balcones de Lima y su conservación*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2007.

2.2. El corral de San Andrés

El proyecto del nuevo corral de comedias se presenta en Lima el 24 de septiembre de 1601, ante el secretario, Joan Gutiérrez de Molina, que a su vez era el administrador general del hospital real de los españoles de San Andrés en Lima, y el virrey Luis de Velasco.²⁷ Lo que pretendían era aumentar sus fondos para poder curar y sustentar a un mayor número de enfermos pobres que habían servido al reino, y mejorar el funcionamiento de la institución. La idea partiría del modelo que se había planteado en otras ciudades de España y México, presentando un tipo de hospital donde además existían corrales y sitios para la representación.

De acuerdo con la licencia de obras, la traza y forma del teatro debían ser similares al de México.²⁸ Un espacio muy sencillo con gradas cubiertas por un techo de madera y torta de barro dispuestas alrededor de un patio descubierto.²⁹ Además, tenía un escenario cuadrado, cubierto con un techo de paja, en cuyos extremos se levantaban los vestidores y un solo piso de aposentos sobre las gradas.³⁰

El proyecto del edificio correría a cargo del maestro mayor de la catedral y alarife del cabildo, «...y el dicho francisco bezerra hizo la planta y traza que el dicho corral debe tener...».³¹ El nuevo edificio se proyecta en el espacio que había entre el hospital de San Andrés y la calle Luis de Matos, «...un corral para que en el puedan representar las comedias con el teatro, aposentos e corredores e demas cosas a el necesarias hasta quedar perfectamente ffecho ansi de albaneria como de carpintería...».³² Alcanzaría un perímetro de 33 varas de profundidad, 42 varas de la fachada y 51 varas por el otro lado de la calle.

El espacio se cerraría con una pared de adobe sobre cimientos de piedra de río, de unos veinte pies de alto. La puerta principal se labraría

27. AGI: *Escribanía de Cámara*, 503 B. Fol. 29v-32r.

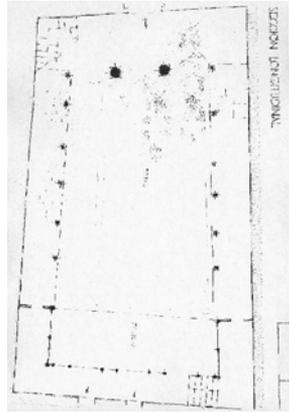
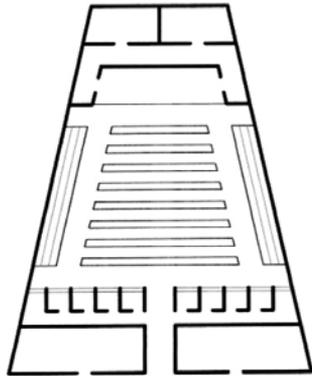
28. *Ibid.*

29. RECCHIA, GIOVANNA: *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México, 1993, p. 26.

30. ARRÓNIZ, ΟΘΩΝ: *Teatros y escenarios del siglo de oro*, Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, n.º 260, Madrid, 1977, p. 129. Sin embargo, poco se sabe sobre el otro teatro que existía en México en la casa de Francisco León, salvo que estaba ubicado en la calle de Jesús, frente al convento agustino. GONZÁLEZ OBREGÓN: *Época colonial*, p. 335.

31. AGI: *Escribanía de Cámara*, 503 B. Expediente que contiene los autos seguidos por el hospital de San Andrés, 24 de septiembre de 1601. Fol. 29v-32.

32. *Ibid.*



Figs. 5 y 6. Reconstrucción hipotética *planta del Corral de Comedias de Lima* (izq.) (arq. Diego Álvarez), y *planta del Corral de Comedias de Almagro en España* (der.)³³

utilizando cal y ladrillo, donde la jamba debía sobresalir cuatro dedos, con arquitrabe, friso y cornisa sobre ella. Las puertas serían de roble de unos ocho pies y una de ellas llevaría un postigo. Además, se colocó una reja de madera a la entrada para impedir el acceso de las caballerías. A su vez, había otra puerta de menores dimensiones, con unos cuatro pies de ancho.

Desde la puerta principal habría dos pasadizos, de unos cinco pies de ancho cada uno, que ingresarían hasta el patio de butacas con asientos a un lado y a otro, y en el frente estaría el escenario. Situados en lo alto, a ambos lados, habría otros doce aposentos o miradores (seis por banda) destinados a las mujeres: «...se le advierte que a de hazer aposentos donde las mugeres han de estar sin estar mezcladas con los hombres si no fueren conocidamente sus maridos e hijos y sin entrar ni estar arrebozados...».³⁴

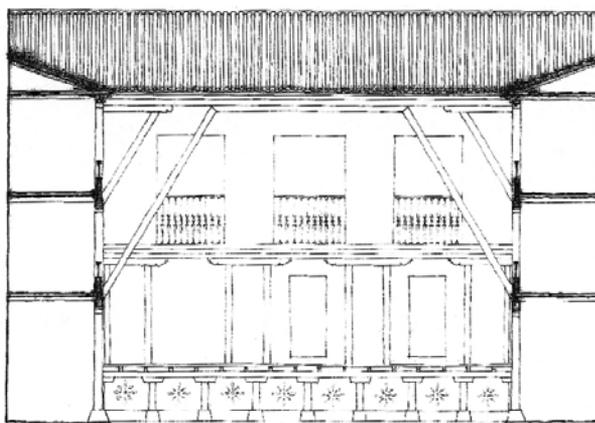
Los tabiques de los aposentos estaban fabricados con barbacoa doblada, embarrada, enlucida y blanqueada por ambas partes. Además, entrando por la puerta principal, a mano derecha, se labrarían otros diez aposentos destinados a la vivienda de los comediantes, y desde ellos se construyó una escalera de acceso a los corredores.

33. AGA: *Proyecto de restauración del Corral de Comedias en Almagro (España)*. Arq. Víctor Nieto.

34. AGI: *Escribanía de Cámara*, 503 B. Fol. 29v-32.

Por su parte, el escenario sería cuadrado conforme al diseño de Becerra y estaría provisto de las puertas y los escotillones necesarios, con un terraplén que serviría para facilitar la subida de un caballo sobre el foro. Al lado del escenario se situaban los vestuarios y encima de las puertas, a ambos lados, se abrían algunas ventanas para la representación. Las paredes del escenario serían de adobe encalado, entabladas de roble y con la misma madera se realizarían las dos puertas.

A fin de resguardar al público de las inclemencias del tiempo, en la zona donde se encontraba el patio de butacas se colocaron dieciocho pilares de madera de roble de nueve pies de altura, para sustentar una techumbre de la misma madera y cubierta de torta. Encima del escenario se haría una cubierta de mangles y esteras, como la del corral viejo de Santo Domingo, mientras seguía funcionando. Finalmente, en el proyecto se indicaba que el rematista luciría de blanco todo el patio, aposentos y tablado.



SECCION TRANSVERSAL

Fig. 7. Escenario del Corral de Comedias de Almagro³⁵

35. Suponemos que el escenario tendría una forma similar al que presentamos en este plano de Almagro. AGA: *Proyecto de restauración del Corral de Comedias de Almagro*.

Sin embargo, dada la escasez de madera que había en la ciudad, en un primer momento solo se levantaron el cerco y tres aposentos, más los seis del mirador al que conducía una escalera. También se concibió que la portada fuera llana, sin cornisa ni arquitrabe.

Con todo lo proyectado se calcularon unos cuatro meses para la conclusión de las obras, pero tres años después el edificio aún no podía utilizarse para las representaciones. Entonces continuarán con el proyecto Alonso de Ávila³⁶ y su esposa María del Castillo, que conocían estos negocios en México.³⁷

Finalmente, el día de la Pascua de Resurrección de 1605, el corral se estrenó con la obra *La comedia de los japoneses*. Para la inauguración, el carpintero Francisco Martínez se comprometió a entregar a Ávila cien escaños de roble, de dos asientos cada uno, que carecían de balaustres, chambranas y cantones.

2.3. La catedral de Lima

En 1582, el virrey Martín Enríquez de Almansa manda llamar al arquitecto Francisco Becerra, para encargarle las trazas de las catedrales de Lima y Cuzco, y el 17 de junio de 1584,³⁸ a pesar de la muerte del virrey, la Audiencia de Lima decide nombrar a Francisco Becerra: «...maestro mayor del dicho edificio...».³⁹ Sabemos que desde la llegada del arquitecto extremeño hasta la fecha habría «...estado ocupado en dar la traça de la dicha obra y en enmendar la questaua dada, porque se haga mejor y a menos costa que lo prencipal de mi officio, y no he tenido otro aprouechamiento alguno, en dos años y medio y más

36. Natural de Lisboa, hijo legítimo de Juan de Ávila y María Enríquez de Moscoso, oriundo de Trujillo (Cáceres). De profesión empedrador, casó con María del Castillo y viajaron juntos a Indias a finales del XVI.

37. LOHMANN VILLENA, GUILLERMO: *El arte... op. cit.*, p. 88

38. BROMLEY, J.: *Libros de Cabildo de los Reyes*. Edita Archivo Metropolitano de Lima. Tomo X. Lima, 1935, p. 82.

39. «...se a ordenado edificar la iglesia catedral de la dicha ciudad de los Reyes y para el efecto nombrado obrero mayor, y conbiene nombrar maestro mayor para la dicha obra y hemos sido informados que vos, Francisco Becerra, maestro de arquitectura, abeis fecho en España y en la Nueva España y otras partes, iglesias y monasterios de mucha qualidad, y por la espiriencia y satisfacción que se tiene de vuestra suficiencia, visto por los dichos nuestro presidente y oidores fue acordado que os debíamos nombrar por maestro mayor de la obra y edificio de la dicha iglesia, e nos tubimoslo por bien,...». AGI: *Patronato* 191. Ramo n.º 2. Provisión de la Audiencia de Lima por la que se nombra a Becerra, maestro mayor de la catedral, 17 junio 1584. Fol. 5v. y 6r.

que a questoy aquí...».⁴⁰ Estas condiciones fueron aceptadas por la Real Audiencia, que le ofreció una casa cómoda junto a la iglesia e insistió en que no se debía ausentar de la ciudad.⁴¹ Así, el 16 de julio de 1584 Francisco Becerra tomó posesión de su cargo ante la Real Audiencia.⁴²

La nueva catedral de los reyes utilizaría como modelo la planta de la catedral de Sevilla, pero las dimensiones eran excesivas y las circunstancias económicas no lo permitían.⁴³ Así se plantea un templo de tres naves, más dos órdenes de capillas laterales, pero el templo sevillano seguiría siendo el referente, como se percibe en un documento de 1615: «...las bóvedas se hagan de crucería porque es una obra muy buena y muy segura y ha probado mejor que la de arista como se ve por la experiencia que se tiene de ella aquí y en España, donde hay obras fuertes y curiosas y en especial en la fábrica y traza de la iglesia Catedral de Sevilla, que es la traza y cerramiento que aquí se pretende...».⁴⁴ Gracias a una carta del arzobispo de Lima podemos conocer la situación del edificio en 1589, «...y los cimientos de media iglesia, a lo menos las paredes de los lados, están a medio estado de mucho tiempo a esta parte...».⁴⁵

En 1596 el virrey Luis de Velasco toma posesión de su cargo y nombra como maestro mayor a otro arquitecto, Andrés de Espinosa, y dispone mediante una cédula real, que en la catedral limeña se cumpliesen las provisiones expuestas en el Concilio de Trento.⁴⁶

Por entonces, Francisco Becerra estaba trabajando en la reedificación de las casas reales de la ciudad y dos años después, el 3 de noviembre de 1598, el virrey llama a Becerra para reducir los planos del proyecto. En una carta del virrey Velasco a su majestad comenta, «...ví la que estaba comenzada, y movido de la estrechura que tiene la antigua en que oi

40. *Ibid.*, *op. cit.* Petición de Becerra a la Real Audiencia de Lima, 15 de julio de 1584. Fol. 8r y v.

41. *Ibid.* Declaración del título y salario, *op. cit.*, fol. 9.

42. *Ibid.* Toma de posesión del cargo de Maestro Mayor, 16 de julio de 1584. Fol. 9v.

43. AGI: *Audiencia de Lima*, leg. 31, 9 de septiembre de 1587; BERNALES BALLESTEROS, J.: *Edificación de la iglesia catedral de Lima. Notas para su historia*, Universidad de Sevilla, Sevilla, Serie Monografías n.º 2, 1969, pp.13-14.

44. ACML: *Libro de fábrica*. Parecer de Diego Guillén maestro de albañilería y cantería y alarife de esta ciudad en razón de los cerramientos de las capillas de la obra de la iglesia catedral de esta ciudad. Tomo I. Fol. 8r.

45. AGI: *Audiencia de Lima*. Carta del arzobispo de Lima, sobre el estado de la catedral. 31 de marzo de 1589. Una parte de este documento aparece transcrito en BERNALES BALLESTEROS, J.: *Edificación... op. cit.*, p. 15

46. AGI: *Audiencia de Lima*, 33. Carta del virrey D. Luis de Velasco a su Majestad. 9 de abril de 1597.

se celebra, que es pobre, pequeña y desautorizada y pareciéndome que la traça de la nueva y lo que estaba hecho huía encaminado a mucho gasto, demasiada grandeza y poca seguridad para los terremotos [...] lo hiçe reforzar todo y reduçir a una medianía conveniente de suerte que la costa sea menos y la obra más segura y se acabe en breve tiempo, y en lo poco que ha que se aprieta en ella va pareciendo y luce bien lo que se gasta [...] lo mismo he ordenado se haga en la del Cuzco que también estava días ha comenzada...».⁴⁷

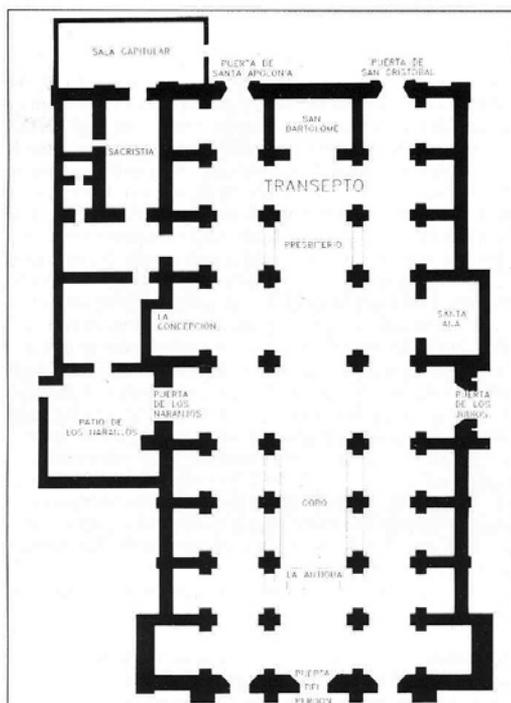


Fig. 8. *Reconstrucción de la planta original trazada por Francisco Becerra (1582-1605), pero con los dos cruceros añadidos después de la muerte del arquitecto*

47. AGI: *Audiencia de Lima*, 532. Carta del virrey Luis de Velasco a su majestad. Diciembre, 1598.

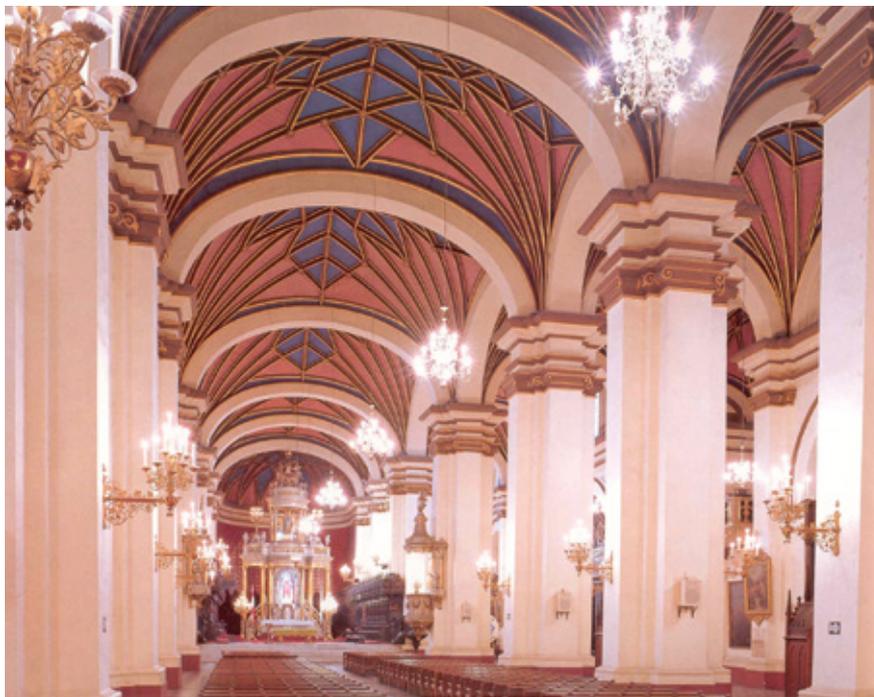


Fig. 9. Interior de la catedral de Lima

Esta reducción se aprobaría por real cédula el 15 de abril de 1601.⁴⁸ Otro dato importante es la orden de reducir las dimensiones de la traza de la catedral de Cuzco, que también encargaría a Becerra. Sabemos que ya había realizado las trazas de este edificio, como podemos deducir por los documentos, y quizá la grandiosidad de esta obra y la experiencia que había tenido con la catedral limeña, llevarían al virrey a reducir también su proyecto cuzqueño.

Cuando Velasco llega a Lima, Becerra llevaba catorce años trabajando en la iglesia y sabemos que se habían realizado los pilares de la nave central y las laterales, y posiblemente estarían hechas y cimbradas algunas de las bóvedas. Esto se deduce de la declaración que hace en 1615 Andrés de Espinosa, maestro que sucedió a Becerra entre 1596 y

48. BERNALES BALLESTEROS, JORGE: *Edificación... op. cit.*, p. 15.

1598: «...pues tenía comenzado y puesto las cimbras en la primera nave que fue la que se derribó, y en este inter volvieron a meter a Francisco Becerra por maestro mayor de suerte que lo quitó y ordenó el cerramiento sin parecer de nadie...».⁴⁹

Gracias a la intervención del virrey, las obras avanzaron a buen ritmo, pero debido a la escasez de capital envía a España una copia de la planta⁵⁰ y así conseguir más fondos para continuar con las obras.⁵¹ En 1601 decide fijar un tributo anual para contribuir con los gastos de las obras a los encomenderos e indios tributarios del arzobispado de Lima.⁵² Pero tampoco fue suficiente, así que volvió a repartir el coste de los trabajos descontando a la Real Hacienda 2.000 pesos anuales. Además, se solicitó a la Corona los 4.000 ducados que se habían concedido para la catedral de Lima en 1595 y que todavía no se habían pagado, así como los dos novenos que se cobraban para la Real Hacienda de los tributarios de cada arzobispado, ya que en la Nueva España se aplicaban temporalmente a la fábrica de la catedral de México.⁵³ Sin embargo, esto no se concedió hasta 1606.

Tenemos pocos datos sobre los avances de la obra en esas fechas, pues el primer libro de fábrica que se conserva es de 1609. Sin embargo, en los libros de cuentas podemos leer: «En 16 de henero de 1603 recibí del padre Juan de Robles, mayordomo de la iglesia catedral de los reyes, 74 patacones y 2 reales por blanquear y aderezar la capilla mayor y alargar el altar mayor de un capiz de cal y 400 ladrillos que se gastaron en la dicha capilla...».⁵⁴

La primera etapa de la catedral se extendió desde el testero hasta el crucero y fue inaugurada el 2 de febrero de 1604, y para ello se derribó la vieja iglesia que estaba situada a los pies de la nueva, paralela al atrio y plaza actual. Luis de Velasco estuvo al frente de las obras hasta

49. ACML: *Libro de fábrica*. Parecer de Andrés de Espinosa, 3 de enero de 1615. Tomo 1. Fol. 10r.

50. AGI: *Audiencia de Lima*, leg. 34. Carta del virrey Luis de Velasco. Callao, 1 de mayo de 1604.

51. «...que respecto de la carestía de los materiales y sustento y salario de oficiales y jornaleros de peones con los dichos doce mill pesos cada año no avia suficiente cantidad para proseguir en el edificio de la dicha Santa Iglesia, y que si solos ellos se uvieren de gastar en cada un año seria la dicha obra inacabable...». LISSÓN CHAVES, E.: *La iglesia de España en el Perú*, vol. I, n.º 4, p. 209.

52. «...En el puerto del Callao a diez y ocho de Abril de mill y seiscientos y un año, Su Señoría el Señor Don Luis de Velasco Virrey lugar teniente de Su Majestad su capitán general en estos Reynos. Aviendo visto la repartición que por mandato de Su Señoría se ha hecho de lo que cabe a pagar a los indios y encomenderos del distrito deste Arçobispado...». AGI: *A. de Lima*, leg. 300.

53. AGI: *A. de Lima*, leg. 34.

54. ACML: *Cuentas 1592-1601*. Serie «G»; Carpeta de Cuentas n.º 1. Fol. 94.

el final de su gobierno ese mismo año.⁵⁵ Sabemos que para celebrar el avance de las obras, se organizó una gran fiesta con una misa solemne acompañada con música y cantos, como se muestra en los libros de cuentas, «...aguinaldo al maestro de la Piel y cantores para la fiesta de la inauguración de la nueva iglesia...».⁵⁶

Desde ese momento el culto empezó a celebrarse en la parte construida, mientras proseguían los trabajos de la otra mitad del templo. El cronista dominico fray Reginaldo de Lizárraga cita en sus crónicas, «...se ha hecho una muy buena de cal y ladrillo, de tres naves, donde se celebran los divinos oficios con mucha puntualidad y canto de organo...».⁵⁷ También nos habla sobre las capillas, los distintos gremios y las cofradías. Otros documentos aportan datos sobre el mobiliario para la nueva catedral, «El Sr. Juan Robles, mayordomo, manda vos pagar a Pascual de Gandía 50 pesos de a 9 reales, en cuenta de 100 pesos en que se concertó el aderezo del retablo de la iglesia y ensamblaje de la sillería y asientos della y pagalo vd. a cuenta de la fábrica con una carta de pago serán pagados [...]. El doctor Juan Diez de Aguilar. En los reyes a 15 de noviembre de 1605».⁵⁸

Las obras continuarán de acuerdo con el proyecto de Becerra incluso después de su muerte, que tuvo lugar en Lima el 25 de abril de 1605, según unos autores,⁵⁹ y el 29 del mismo mes, según otros.⁶⁰

55. «La obra de la catedral de esta ciudad, va muy a cabo y el día de la Purificación que ahora pasó se dijo Misa solemne en ella por hacer principio en mi tiempo, y con poco cuidado que en ella ponga el conde de Monterrey se acabará de todo punto». AGI: *A. de Lima*, leg. 34. Carta del virrey. Callao, 1 de mayo de 1604.

56. A pesar de que en la carpeta de cuentas aparece acotada entre las fechas indicadas, hemos localizado pagos de años posteriores. ACML: *Cuentas 1592-1601*. Serie «G»; Carpeta de Cuentas n.º 1. Enero, 1604. Fol. 127.

57. LIZÁRRAGA, FRAY REGINALDO: *Descripción y población de las Indias*. Lima: Edición del Instituto Histórico del Perú, 1908, p. 52. BERNALES BALLESTEROS, J.: *Edificación... op. cit.*, p. 17.

58. ACML: *Cuentas... op. cit.*, fol. 30v.

59. SOLIS RODRÍGUEZ, CARMELO: «Artistas trujillanos en América (ss. XVI y XVII)». *Revista Norba*, tomo V, Cáceres, 1984, p. 132.

60. HARTH TERRE, EMILIO: «Francisco Becerra...», 1952, p. 284.



Fig. 10. XIII gobernador y capitán general; IX virrey y XI presidente de la Audiencia. 24.07.1596 - 18.01.1604. *Guaman Poma, Nueva Crónica y buen gobierno*, 1615, pp. 470-471

DEVOCIÓN Y MECENAZGO: LA CAPILLA FUNERARIA DEL VIRREY DEL PERÚ CONDE DE VILLARDOMPARDO

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Universitat Jaume I

mrodrigu@his.uji.es

1. INTRODUCCIÓN

La figura del virrey del Perú, don Fernando de Torres y Portugal, que ejerció a finales del siglo XVI, ha sido poco estudiada en la historiografía americanista dado su corto gobierno. Estos escasos estudios muestran la imagen de un virrey especialmente preocupado por la recaudación de impuestos, por su situación económica y por los continuos enfrentamientos con otras autoridades virreinales. Su escasa información vital parece confirmar esta impresión, pero su testamento nos arroja también la idea de un virrey preocupado por el embellecimiento y mejora de sus palacios familiares y, sobre todo, por la fundación de una capilla familiar en la catedral de Jaén, cuidando hasta el último detalle de su decoración y de su iconografía. A diferencia de otros virreyes americanos, el conde de Villardompardo no pareció estar interesado en configurar uno de esos ajueres de Indias tan propios de los indianos y se rodeó en su vida cotidiana de un lujo más bien modesto, como veremos.¹

1. AGUILÓ ALONSO, M.^a PAZ: «El coleccionismo americano de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII». En: VV.AA.: *Relaciones artísticas entre España y América*, CSIC, Madrid, 1990, pp. 107-148 y MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO: «Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España», *Artigrama*, 24 (2009), pp. 135-153.

2. DON FERNANDO DE TORRES Y PORTUGAL, NOBLE ANDALUZ

Don Fernando de Torres y Portugal y Mesía fue virrey del Perú entre 1585 y 1590. Procedía de una familia de larga prosapia. El señorío y la casa de los Torres tuvo su origen en el siglo XIV, cuando el monarca de Castilla, Enrique II, concedió a Pedro Ruiz de Torres, adelantado de Cazorla y alcalde de los alcázares de Jaén, mercedes importantes por haberle ayudado en la guerra con su hermano.² Con el tiempo, los Torres emparentarían además con la nobleza portuguesa. Entre las mercedes concedidas por el monarca castellano estaba el privilegio de almocatracía sobre diversos sectores artesanales y tiendas de vender pan y aceite en la ciudad de Jaén, que se conservarán en la familia por mayorazgo y que el virrey también legó a su heredero. Este privilegio de almocatracía se extendía sobre los estancos del tinte, albartería, tenerías y jabón, así como sobre la venta de paños y pan, que supusieron una parte importante de los ingresos familiares a lo largo de los siglos. Este tipo de mercaderías y los hornos y molinos que los Torres y Portugal poseían se convirtieron en las industrias más prósperas en el Reino de Jaén en el siglo XVI, y produjeron pingües rentas a la familia. A causa de ello el virrey se vio obligado durante toda su vida a pleitear por su conservación, como les había ocurrido también a sus predecesores, enfrentándose muy a menudo a los mercaderes jiennenses que trataban de mermar esos derechos en su favor.

Junto con estos privilegios, el monarca castellano también concedió a Pedro Ruiz de Torres el señorío de Villardompardo. Asimismo, poseían también la aldea de la Escañuela, que limitaba al norte con la de Villardompardo. De tal manera que don Fernando de Torres y Portugal pudo disfrutar de amplios señoríos y rentas procedentes de la producción artesanal de sus señoríos y de la ciudad de Jaén. A ello sumaría sus diversos nombramientos: corregidor del Principado de Asturias, corregidor de Salamanca y, sobre todo, su nombramiento como alférez mayor perpetuo y veinticuatro de Jaén. Este último era un cargo de nominación regia y honorífico, que suponía tareas militares como jefe de las milicias urbanas, tener el honor de ser el portador del pendón real en las ceremonias regias, guardar las llaves de la ciudad y poder entrar en el cabildo con espada. Además, por ostentar el cargo fue el representante

2. Sigo en esta aproximación a la figura del virrey a MOLINA MARTÍNEZ, MIGUEL: «Los Torres y Portugal. Del señorío de Jaén al virreinato peruano». En: VV.AA.: *Andalucía y América en el siglo XVI*, vol. 2, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1983, pp. 35-66.

de Jaén en las cortes de Valladolid en 1555. Sus servicios le supusieron el 30 de abril de 1576 el otorgamiento del título por decreto de Felipe II como I conde de Villardompardo. El virrey fue además caballero de la importante Orden de Santiago, título obtenido a partir de 1584, siendo ya virrey nombrado, cuando presentó su solicitud e informaciones sobre el linaje de los Torres. El expediente es interesante, pues en él reclamaba ser biznieto de don Dionís de Portugal y por tanto el rey don Pedro de Portugal era su quinto abuelo.³

Entre 1579 y 1583 ostentó el importante cargo de asistente de Sevilla, que era un puesto equivalente al de corregidor y que suponía ser el representante del poder central y la cabeza de la corporación municipal. El cargo implicaba también funciones militares, civiles, ejecutivas, legislativas y judiciales. De hecho, tuvo una importante implicación en el freno del levantamiento morisco en Sevilla de 1580.⁴ Esta amplitud de funciones hacía del puesto de asistente uno de los más adecuados para servir como plataforma de ascenso a nombramientos más importantes, como por ejemplo al de virrey, semejante en el concepto. Varios virreyes americanos –cinco– ostentaron esta especie de corregimiento antes de ser gobernantes en el Nuevo Mundo, como por ejemplo el marqués de Montesclaros, nombrado virrey de la Nueva España y luego del Perú.⁵ Don Fernando de Torres y Portugal destacó en sus funciones como asistente, en palabras de Molina Martínez, como un eficaz recaudador y como un importante apoyo logístico para la contienda con Portugal y para ello empleó incluso su hacienda.⁶ Pero también le granjeó importantes conflictos con las dos grandes autoridades de la ciudad sevillana, la Inquisición y la Audiencia. No sería la primera vez, pues justamente estas dos importantes corporaciones serían en el virreinato peruano su principal azote. También en este puesto sevillano vivió uno de los acontecimientos más importantes de la ciudad: el traslado el 15 de junio de 1579 de los restos de san Fernando a la nueva capilla real construida en la catedral.⁷

3. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Órdenes militares-Caballeros Santiago, exp. 8170.

4. Véase: FERNÁNDEZ CHÁVEZ, MANUEL F. y M. PÉREZ GARCÍA, RAFAEL: *En los márgenes de la ciudad de Dios. Moriscos en Sevilla*, Universidad de València, Universidad de Granada, Universidad de Zaragoza, 2009.

5. HAMPE MARTÍNEZ, TEODORO: «Esbozo de una transferencia política: asistentes de Sevilla en el gobierno virreinal de México y Perú», *Historia Mexicana*, vol. 41, núm. 1, pp. 49-81.

6. MOLINA MARTÍNEZ, MIGUEL: «Los Torres y Portugal», *op. cit.*, p. 55.

7. MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO: «Nobleza y mecenazgo artístico: virreyes andaluces en Indias». En: SERRERA, RAMÓN (coord.). *La nobleza andaluza y su proyección en Indias*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2013, p. 123.

En cuanto a las noticias sobre su vida personal, estas son bastante escasas. Don Fernando se casó dos veces. La primera con Francisca de Carvajal Osorio, hija del señor de la casa de Jódar. La segunda, con doña María Carrillo de Córdoba, hija de don Diego Fernández de Córdoba. De ambas mujeres tuvo numerosos hijos, aunque muchos de ellos murieron, algunos al servicio del rey en las guerras de Flandes, otros quizá debido a la alta mortalidad de la época. Varios de sus hijos entraron en religión. Como consecuencia, el heredero universal a la muerte del virrey fue uno de sus nietos, Juan de Torres y Portugal, hijo de su primogénito varón.⁸ Según declara el propio Fernando de Torres y Portugal en su testamento, los hijos tenidos con su primera mujer fueron: María Mejía, que entró a monja; Bernardino de Torres y Portugal, que murió joven y que fue el padre de su heredero; Fernando de Torres y Portugal, también del hábito de Santiago, quien sirvió en Flandes, donde quedó lisiado de las dos piernas; Luis de Torres y Portugal, del hábito de san Juan que también sirvió en Flandes, donde murió.⁹ Con su segunda mujer tuvo doce hijos, de los cuales murieron siete: Gonzalo, que fue jesuita y que murió siendo sacerdote; Fadrique, que fue franciscano y que también murió; Alonso, que sirvió y murió también en Flandes, y Rodrigo, que murió sirviendo a don Juan de Austria en Lepanto. Del resto no se hace mención, quizá porque murieron a edad muy temprana. Según el propio conde declaró en su testamento, en la fecha de su viaje a Perú le quedaba viva una hija, Micaela de Torres y Portugal, que falleció poco antes de que muriera él mismo. Los hijos que quedaron vivos cuando el virrey hizo testamento eran Jerónimo de Torres y Portugal, que le acompañó a Perú, Juan de Torres y Córdoba, Manuel de Torres y Portugal, y Diego de Córdoba y Torres. Desde luego, tuvo una numerosa prole, que sufrió los avatares de la época: muertes tempranas por la guerra o enfermedades, o entrada en religión, de modo que al final la supervivencia dinástica fue escasa.

8. La información en el volumen de VALVERDE FRAIKIN, JORGE: *Títulos nobiliarios andaluces. Genealogía y toponimia*, Editorial Andalucía, Granada, 1991, p. 559, es más bien escasa sobre este virrey.

9. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS): Contaduría Mayor de Hacienda, «Juro a favor de Fernando Torres del Salto», donde se incluye el testamento, CME, 0287, 0004.



Fig. 1. Escudo de los Torres y Portugal en la portada del *Cronicón Genealógico de los Condes de Villardonpardo, Cruña, y Marqueses de Cañete*, Madrid, grabado por Pedro de Villafranca

3. UN JIENENSE, VIRREY DEL PERÚ

El 12 de marzo de 1583 moría en Lima por una apoplejía el virrey Martín Enríquez de Almansa, quien además lo había sido también del virreinato novohispano y acumulaba por tanto una gran experiencia en el cargo. No obstante, su gobierno en el Perú fue muy corto, de apenas dos años debido a su mala salud y a su avanzada edad. Para sucederle, Felipe II pensó en primer lugar en candidatos de alta alcurnia, como el marqués de Almazán, el conde de Uceda, don García de Mendoza, el marqués de Velada o el conde de Orgaz. Al mismo tiempo que el monarca estaba decidiendo esta sustitución, don Fernando de Torres y Portugal le entregaba su memorial como asistente y superaba su juicio de residencia, por lo que Felipe II debió inclinarse por él a la vista de su eficacia como recaudador.¹⁰

El caso es que el nombramiento le llegó con una edad avanzada, por lo que rápidamente se le ordenó embarcarse en la próxima flota. De hecho, su segunda mujer doña María de Carrillo de Córdoba decidió no trasladarse con él debido a su indisposición y mala salud, aunque el monarca le había autorizado a ello.¹¹ Le preocupaba además al conde, debido a la presteza con que debía partir, dejar su hacienda en orden y a una de sus hijas casada, la mencionada Micaela, tareas que delegó en su mujer. Sí que se embarcó su hijo Jerónimo de Torres y Portugal, que contaba con 18 años, para que asistiera y «envolviera» a su padre.

No obstante, con todos estos preparativos el virrey se demoró en partir con la flota, lo cual tuvo dos consecuencias importantes. La primera fue que por la urgencia del vacío de poder, se decidió designar como nuevo virrey del Perú a quien ocupaba el cargo en Nueva España en esos momentos, el conde de la Coruña, quien moriría también a principios de 1584 antes de poder siquiera ocupar esa nueva plaza. Esto supuso que el conde del Villar fuese nombrado primero como sucesor en la Nueva España y luego en el Perú ante la repentina circunstancia luctuosa.¹² El 31 de marzo de 1584 se expidió el nombramiento definitivo como gobernante del Perú, y se le asignaron cuarenta mil ducados de salario al año.

10. El memorial se conserva en la Biblioteca Nacional de España: *Relación de las cosas en que el conde del Villar, asistente que fue de Sevilla, sirvió a Su Majestad en cinco años o casi que tubo el oficio*, ms. 9372.

11. ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI): Indiferente General, 740, N. 271-f. 1 a 8.

12. AGI: Indiferente general, 740, N. 293.

La segunda consecuencia fue su endeudamiento. Ya designado como virrey, el 27 de junio de 1584, don Fernando de Torres solicitó al rey ser alojado en los Alcázares Reales de Sevilla, según él para estar más cerca de la Casa de la Contratación y del río y controlar mejor así su partida, aunque en realidad era ya un privilegio asentado para los virreyes el poder gozar de los alojamientos regios.¹³ Reclamaba además 12.000 ducados a cuenta de su salario y otros 8.000 como ayuda de costa, con la advertencia de que si moría en el trayecto esos 20.000 ducados fueran a sus herederos. El rey otorgaba ambas cosas con la salvedad de que fuera alojado en las habitaciones exteriores y no en las interiores del Alcázar. Todavía en Sevilla en el mes de octubre y antes de partir hacia Sanlúcar de Barrameda, el virrey declaraba que en la espera se había gastado los 20.000 ducados que ya se le habían dado como anticipo de su sueldo más otros 8.000 de su hacienda y ni siquiera le había llegado todavía la cédula con el nombramiento oficial por parte del rey. Don Fernando de Torres se vio obligado a reclamar al rey poder recuperar esos gastos de su hacienda a costa de los 3.000 pesos que se le habían prometido al pisar tierra firme.¹⁴

El virrey solicitó además como secretario al catalán Juan de Vilella, dos oficiales de escribanía, dos criados de servicio y dos esclavos negros. También pedía una cédula para llevar sus vestidos y otras cosas para su persona libres de impuestos hasta un total de 1.000 ducados, así como cuatro armas de cada género.¹⁵ El caso es que, según consta en los registros de la Casa de la Contratación, el virrey se llevó consigo hasta cuarenta y cinco criados.¹⁶ Lo cual no era en absoluto un número desdeñable de sirvientes, puesto que virreyes anteriores como el marqués de Cañete superaron este número en ciento veinte. Entre ellos figuraban, como hemos visto su hijo Jerónimo, Diego de Portugal, su sobrino e hijodalgo, quien ya contaba con seis años de servicio con

13. RUBIO MAÑÉ, JOSÉ IGNACIO: *El virreinato I*, UNAM-FCE, México, 1983, p. 118. Sobre la organización y las cortes virreinales podemos destacar CANTÚ, FRANCESCA (ed.): *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Viella, Roma, 2008; SERRERA, RAMÓN MARÍA: *La América de los Habsburgo (1571-1700)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2011.

14. AGI: Indiferente general, 740, N. 293-f. 2 y 3.

15. Sobre lo que podían llevarse al virreinato así como la apariencia y el comportamiento del virrey y sus criados, véase ALBERRO, SOLANGE: «El cuerpo del virrey y el arte del buen gobierno en las Indias, siglos XVI-XVII». En: CANTÚ, FRANCESCA (ed.): *Las cortes virreinales, op. cit.*, pp. 293-312.

16. AGI: Contratación, en el expediente 5229 figuran cuarenta y cinco solicitudes de paso al Perú como criados del Virrey. En el documento N. 6, R. 44 se explicita el listado total.

el conde y quien además había nacido en México, con lo cual conocía bastante bien la realidad americana, y su cuñado Hernán Carrillo de Córdoba. Por supuesto, muchos de sus criados eran hombres solteros, naturales de la ciudad de Jaén, de Villardompardo, de la Escañuela o de Sevilla; es decir, que debían ser personas próximas a él de algún modo. El virrey contaba además con la Compañía de Gentilshombres Lanzas y Arcabuces, para que asistieran y guardaran su persona, que había sido fundada por el virrey Francisco de Toledo. De este modo el conde configuró su pequeña corte virreinal, a semejanza de sus predecesores de tal modo que como afirmara José de la Puente Brunke ya en el siglo XVII nos encontramos con una corte virreinal y un ceremonial asentado en la ciudad de Lima.¹⁷ Por fin, a finales de octubre conseguía embarcarse en Sanlúcar de Barrameda y llegaría a Lima casi un año después.¹⁸ El caso es que habían pasado casi tres años desde que había muerto el virrey Martín Enríquez hasta que el nuevo virrey tomó posesión de su cargo.

Como era preceptivo el conde del Villar llegó por tierra desde el puerto de Paita a Lima e hizo su entrada triunfal en la ciudad el 21 de noviembre de 1585. Se hicieron los festejos acostumbrados con el paso por el puente del río Rímac por debajo del arco de triunfo y el recorrido por las calles de la Ciudad de los Reyes: las casas del Cabildo, Santo Domingo, la plaza Mayor y la catedral.¹⁹ Para el conde del Villar el arco se construyó de adobe, reparando el existente en el puente, de un vano, que corrió a cargo del albañil Francisco de Gamarra. Aunque hay constancia de que se construyó otro más, denominado como «el de las armas», que levantó el albañil Alonso de Morales. Los pintores Francisco Lobo y Miguel Ruiz de Ramales hicieron las pinturas de estos arcos, con escudos de armas –probablemente las de Felipe II y las de la ciudad– y una figura de Dios Padre que coronaba uno de los dos arcos.²⁰ A pesar de que el uso de palio para el recibimiento de los virreyes había sido prohibido por real cédula en 1573, el conde del Villar fue recibido

17. PUENTE BRUNKE, JOSÉ DE LA: «Monarquía, gobierno virreinal y élites: el Perú en el siglo XVII». En: CANTÚ, FRANCESCA (ed.): *Las cortes virreinales*, op. cit., p. 115.

18. Sobre el viaje y como debía comportarse durante el mismo el virrey véase el interesante estudio de MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO JOSÉ: «Antes de la fiesta. Notas sobre el viaje y recibimiento de los virreyes del Perú». En: CANTÚ, FRANCESCA (ed.): *Las cortes virreinales*, op. cit., pp. 465-493.

19. RAMOS SOSA, RAFAEL: *Arte festivo en Lima virreinal: (siglos XVI-XVII)*, Junta de Andalucía, Servicio de Publicaciones, Sevilla, 1992, pp. 38-39. Además la relación del recibimiento al virrey se encuentra en el Libro de Cabildo de Lima, 9, pp. 113-133 y 140-142.

20. RAMOS SOSA, RAFAEL: *Arte festivo en Lima virreinal*, p. 55.

con este costoso elemento de tejido de tela de oro carmesí. De hecho, había sido encargado al factor Francisco Manrique de Lara, Domingo de Garro y Francisco de León, y fue bordado por Juan de Medina, con un escudo de las armas de la ciudad.²¹ Eso supuso también importantes desembolsos para la ropa de los regidores que llevaron el palio, casi un cuarto de los gastos totales. Asimismo, se organizaron luminarias en los balcones de las casas capitulares y desfilaron caballeros con hachas encendidas por las calles y plazas de la ciudad. En total se gastó la importante cantidad de 8.012 pesos en su recibimiento. No sería, empero, el recibimiento más costoso de un virrey, pues sus sucesores llegaron a tal extremo que en 1600 se tuvo que limitar a 4.000 ducados.



Fig. 2. Retrato de Fernando de Torres y Portugal, en LAVALLE, J. A. de. *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*. Lima: Librería Clásica y Científica, 1891

21. RAMOS SOSA, RAFAEL: *Arte festivo en Lima virreinal*, p. 41.



Fig. 3. *Planta executada por Juan Ramón sobre la forma de fortificar a Lima, 1682*, Archivo General de Indias

4. LA LABOR EDILICIA DEL VIRREY

Cuando el conde del Villar llegó al virreinato peruano era ya un hombre de avanzada edad y enfermo que se enfrentó, como en España, a los principales poderes: Cabildo, Audiencia e Inquisición. Por desgracia, el conde del Villar no dejó una relación escrita de su gobierno en el virreinato peruano y su mandato se ha valorado de forma ambivalente.²² Sobre todo por su papel en la supresión de los alcaldes ordinarios y la creación de los corregimientos, que produjo un enfrentamiento con el Cabildo y la posterior eliminación del cargo por parte del rey.²³ No obstante, se destacó en la explotación y mejora de las minas, de modo que las remesas de plata a la península fueron

22. LOHMANN VILLENA, GUILLERMO: *Las relaciones de los virreyes del Perú*, CSIC, Sevilla, 1959, pp. 64-65.

23. PORRAS BARRENECHEA, RAÚL; VARGAR UGARTE, RUBÉN, et al.: *Historia general de los peruanos. El Perú virreinal*, Sociedad Académica de Estudios Americanos, Perú, 1968, p. 561.

muy importantes y sirvieron para financiar la Armada Invencible. También fue importante su labor en la organización de la Hacienda y la recaudación de impuestos para sufragar las guerras de la Corona. Todo ello se puede desvelar de diversos escritos, memoriales y cartas del virrey dirigidos al Consejo de Indias. Especialmente de una memoria realizada por su hijo en la que hace referencia a otra presentada por el virrey en el Consejo de Indias sobre lo que halló y como dejó el virreinato.²⁴ Don Jerónimo se quejaba de haber ejercido su cargo en el Perú sin sueldo y sin ayuda de costa, por lo que solicitaba una encomienda militar en Perú, como era costumbre con los hijos de los virreyes.

Quizá debido a su larga experiencia militar, una de las máximas preocupaciones del conde del Villar en su cargo de virrey del Perú fue el de las fortificaciones, sobre todo por la amenaza de los piratas, como Thomas Cavendish. Ello le obligó a moverse por todo el territorio a pesar incluso de su avanzada edad y sus numerosos achaques. También, a utilizar los recursos propios, como había hecho ya en su cargo de asistente en Sevilla y como se ocupó de manifestar en su testamento. Para ello proveyó a los puertos de navíos, cinco galeones, dos galeras, dos barcos de aviso, cincuenta y cuatro piezas de artillería, tres cañones y miles de armas. Especialmente importantes fueron las fortificaciones del puerto del Callao promovidas por él.

También se preocupó el virrey de la fundación o consolidación de ciudades. Una de las ciudades más interesantes que fundó fue la de Riobamba. Ya existían en la comarca, muy apacible y fértil, residentes, pero el virrey decidió dar título y jurisdicción de villa al asentamiento y promover también su poblamiento, de modo que al final de su gobierno ya contaba con treinta vecinos españoles. La ciudad recibió del virrey el nombre de la Villa del Villardompardo,²⁵ que luego cambió su nombre al autóctono de Riobamba.

El virrey también se destacó en su labor edificadora y reconstructora. En primer lugar, nada más llegar al virreinato hubo un terrible terremoto en 1586, de modo que tuvo que preocuparse de reedificar los edificios de todas las ciudades y villas afectadas. Entre ellas el puerto del Callao y la ciudad de San Miguel de Piura. También edificios en la propia Lima. Por ejemplo, en su memorial precisa que las Casas Reales de la Ciudad de los Reyes fueron uno de los edificios más afectados, hasta

24. AGI: Patronato, 190.

25. AGI: Patronato, 190, f. 13.

el punto de que prácticamente quedaron derruidas.²⁶ El virrey encargó un informe del estado a los alarifes y maestros, que declararon que era casi mejor derrumbarlas, pues no se podían reparar y además constituían un peligro. De hecho, en realidad las Casas Reales ya estaban en un estado algo lamentable por un temblor anterior. El propio virrey tuvo que alojarse durante un tiempo en un «toldo» junto al convento de San Francisco, hasta que se le construyó una habitación de madera, con el quebranto de su salud y la incomodidad que eso conllevó. Para la reedificación de las Casas encargó unas trazas que envió al Consejo de Indias, de modo que al final de su gobierno se había ya reconstruido una parte.

Fernando de Torres se destacó también en la fundación de establecimientos religiosos. Evidentemente porque como virrey tenía un imperativo regio, pero también por su fuerte devoción a la orden franciscana. Por ejemplo, en la villa de Oropesa (Huancavelica) fundó un monasterio de frailes franciscanos para que ayudasen a los doctri-neros en la evangelización de los indios que trabajaban en las minas. También en la villa de Ica y en el puerto de Arica promovió el esta-blecimiento de conventos de la Merced. El virrey apoyó asimismo la fundación del monasterio de Santa Clara en la ciudad de Trujillo, crea-do por sor Isabel Arias de Bobadilla, y lo dotó con recursos económicos.

El libro de Guamán Poma de Ayala nos permite contrastar el memo-rial del virrey con la opinión muy sintética del escritor, que consideró a Fernando de Torres y Portugal como muy cristiano, amigo de los pobres, dador de limosnas y poco interesado en la plata, justo en el otorgamiento de cargos y promotor de los conventos.²⁷

5. LA RIQUEZA MATERIAL Y EL MECENAZGO DEL VIRREY: DE ESPAÑA AL PERÚ

El conde de Villardompardo pertenecía, como ya hemos visto, al estamento noble andaluz. En palabras de Urquizar refiriéndose a los condes de Santisteban, con los que podríamos establecer un paralelismo, se trataría de un entorno menos adelantado en cuestiones de

26. AGI: Patronato, 190.

27. GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE. *El primer nueva corónica y buen gobierno*, hacia 1615, manuscrito, Biblioteca Real de Copenhague, f. 466-467.

coleccionismo artístico, si bien interesante en el campo histórico.²⁸ Entre ambas familias se encuentran semejanzas interesantes como su pertenencia a un estamento recién titulado, con rentas no especialmente significativas ni excesiva cercanía a la corona, ni habrían tenido la oportunidad de viajar fuera de España. El inventario de los bienes del conde del Villar nos permite ver también unas posesiones semejantes a los primeros condes de Santisteban. No obstante, el conde del Villar tenía importantes propiedades inmobiliarias en Jaén, en Villardompardo y en la Escañuela: casas, molinos de aceite, mesones y ventas, tiendas, tenerías. Entre ellas destaca en primer lugar el palacio del conde de Villardompardo y Baños Árabes, que él declaraba haber reedificado y embellecido. También poseía el antiguo palacio de don Miguel Lucas de Iranzo, condestable de Castilla, en la calle maestra de la ciudad de Jaén. En él sabemos que a principios del siglo XVI los condes construyeron una pequeña logia con siete arcadas, con lo que configuraron un pequeño patio al estilo italiano.²⁹ El conde también se preocupó de favorecer a la Villa de Villardompardo, haciendo mejoras en la fortaleza familiar, donde además custodiaba su archivo personal con el inventario de sus bienes, y construyendo una portada renacentista en la que situó su escudo.

Por todo ello, y aunque se disponga de pocos datos, podemos imaginarnos una vida rodeada de un lujo moderado, acorde con sus diversos cargos, y especialmente en el virreinato, en consonancia con la moderación y decoro que se les exigía a los virreyes. De hecho, el testamento del virrey nos permite comprobar que conforme a su espíritu piadoso y a su recto carácter, la riqueza cotidiana que le rodeó fue bastante austera. Gran parte de sus bienes fueron vendidos en almoneda, como era costumbre, y otros fueron legados a sus criados. Los bienes para la almoneda fueron cosas sin importancia: sillas, veladores, paños, libros, etcétera; mientras que lo que se repartió entre sus criados fueron sus vestidos, aderezos y sus muebles de la recámara. El conde incluso contaba con dos esclavos, Lucas y Lucía, que debieron de venir con él a su regreso del Perú o que quizá incluso fueran moriscos de su época sevillana.

28. URQUÍZAR, ANTONIO: «El coleccionismo artístico de los condes de Santisteban del Puerto (Jaén) en el siglo XVI, a través de sus inventarios de bienes». *Boletín de Estudios Giennenses*, 179 (2001), p. 29.

29. JÓDAR MENA, MANUEL: *Arquitectura en tierra de fronteras. Reformas urbanas en la ciudad de Jaén a finales del siglo XV*. Tesis doctoral dirigida por P. Galera Andrés. Universidad de Jaén, Jaén, 2011. Disponible en <http://ruja.ujaen.es/handle/10953/369>, p. 428.

El inventario de los bienes mencionados en el testamento analizado nos permite ver que se trataba de los habituales en un miembro de la nobleza titulada andaluza: literas, sillas, estradillos, así como cojines y reposteros con las armas, todos ellos forrados o realizados en telas ricas como el terciopelo carmesí y azul o el brocado de color amarillo. Algunos muebles –quizá los más apreciados– fueron entregados a su hijo Jerónimo: un aparador con dos bancos, seis bufetes de nogal con las armas de Torres y Portugal, una linterna de cristal, una cama de granadillo, un mueble grande, una silla franciscana y un estradillo. El virrey también contaba con poco más de una decena de petos y espaldares, quizá como consecuencia de su ejercicio militar. Su capilla en el palacio también estaba dotada con aderezos y platería: una lámpara, dos candeleros, una cruz, un cáliz, un ostiario y dos vinajeras. Debido a que el conde poseía tenerías y rentas sobre el tinte, su caudal de tejidos ricos era importante y comerciaba con ellos, puesto que en Madrid almacenaba importantes cantidades de terciopelo carmesí, damasco carmesí y felpa negra, que se vendió en dicha ciudad tras su muerte. Lo cual nos indica que sí que debió de ser muy escrupuloso en el cumplimiento de su deber como virrey, pues teniendo al abasto tal cantidad de telas es raro que no comerciara con ellas en el virreinato peruano.

Como hemos comentado, junto con el virrey se embarcaron cuarenta y cinco criados, casi todos hombres solteros y con profesiones muy dispares. Esto nos indica que muchos de ellos estaban destinados a su guardia personal. Además, contaba con algunos de familia hijodalga, por lo que estarían destinados a funciones más elevadas. Entre ellos destacaba su mayordomo, Alonso Dávalos de Segura, y su secretario, el catalán Juan de Vilella, que además fue acompañado de su hermano José de Vilella. También, como hemos mencionado, se embarcaron con él sus familiares. De hecho, algunos de ellos fueron acusados de inmoralidad y de corrupción, y al virrey de haberlos favorecido para obtener cargos en la administración peruana.³⁰

Poco después de recibir el nombramiento de virrey de manos del monarca, el virrey conde de Villardompardo realizó un encargo de tres

30. MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO: «Nobleza y mecenazgo artístico», *op. cit.*, p. 124. MIGUEL COSTA, LUIS: *Patronage and Bribery in Sixteenth-Century Perú: The government of Viceroy Conde del Villar and the visita of Licenciado Alonso Fernández de Bonilla* (January 2005), *ProQuest ETD Collection for FIU*. Paper AAI3169454. Disponible en: <http://digitalcommons.fiu.edu/dissertations/AAI3169454>, p. 136.

piezas de plata al afamado platero madrileño Juan Rodríguez de Babia en 1584 para llevarse a su destino peruano. Se trataba de un blandón y dos mazas,³¹ piezas que sin duda remiten al ceremonial virreinal o al de los cabildos hispanos. Generalmente eran usadas para el ritual en torno a la proclamación del monarca en el que el alférez real tenía un papel muy importante. Pero también podían ser utilizadas en las ceremonias de recepción del virrey en el palacio virreinal. En este sentido, el propio mayordomo del conde, Alonso Dávalos, entregaba unas trazas al platero para que tuviera un modelo para las piezas. El blandón debía tener en el pie una moldura y el escudo de armas del virrey, de forma triangular y con garras por pie en cada esquina.³² El pedestal debía ir adornado con un jardín recercado en relieve, que remataba en una basa decorada con molduras y estrías gallonadas. Sobre la basa se situaba un «orinal», es decir, la fuente superior del candelero ornado con molduras y hojas, gallones y cintas de relieve, así como tres mascarones grandes con unos aldabones colgados de las bocas. También el cañón del candelero iba ornado con galones, fajas y molduras. Las mazas debían ir decoradas en su parte inferior con las armas en relieve del conde y en medio del cañón con gallones en relieve, entre otros ornatos. La bolea de las mazas tenía que estar labrada con seis medallas y con un «bozel» también labrado sobre el que debía colocar una moldura con un escudo de armas del conde. Los veedores que debían certificar que las piezas estaban hechas correctamente eran nada menos que los plateros Juan de Arfe y Francisco Merino, por lo que nos induce a pensar que las piezas eran de una gran calidad. Lamentablemente no sabemos su paradero, pero por la presencia de los escudos de armas del virrey o bien podían ser para el uso ceremonial de la corte virreinal o bien pudieron ser una donación del virrey al cabildo limeño.

En cuanto a la propia imagen del virrey, desafortunadamente no contamos con ningún retrato encargado por él o realizado por algún pintor de su corte peruana. La única imagen conservada del conde es el retrato perteneciente a la serie de la galería virreinal, que fue encargado con posterioridad –en el siglo XVIII– y que por tanto es un retrato idealizado

31. BARRIO MOYA, JOSÉ LUIS: «El conde de Villardompardo, virrey del Perú, y sus encargos al platero Juan Rodríguez de Babia (1584)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 137 (1989), pp. 39-46.

32. La descripción en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 913, fols. 885-888, del 28 de marzo de 1584. Cf. en: BARRIO MOYA, JOSÉ LUIS: «El conde de Villardompardo, virrey del Perú», *op. cit.*, pp. 43-46.



Fig. 4. *Retrato de Fernando de Torres y Portugal*, Cristóbal Lozano (atrib.), Museo Nacional de Antropología e Historia

del gobernante,³³ quizá basándose en la imagen que Guamán Poma de Ayala publicara en su manuscrito *El primer nueva corónica y buen gobierno*.³⁴ Gracias a este manuscrito contamos con un retrato, aunque esquemático del virrey, que precisamente nos permite comprobar su

33. LAVALLE, J. A. DE: *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*, Librería Clásica y Científica, Lima, 1891.

34. La serie peruana fue realizada a partir del siglo XVIII por Cristóbal Lozano, reconstruyendo los rasgos de los virreyes anteriores.

escaso gusto por los lujos y su religiosidad, pues además de lucir una indumentaria muy sencilla, comparada con la imagen de otros virreyes, aparece con un rosario en la mano y sujetando su espada, quizá para señalar su formación y experiencia militar.³⁵ Justo a la marcha del virrey conde del Villar llegaría al virreinato el pintor italiano Mateo Pérez de Alesio, quien realizaría el primer retrato de un virrey peruano, el de García Hurtado de Mendoza, quien le nombraría «pintor de su señoría el Virrey».³⁶



Fig. 5. El virrey conde de Villardompardo, en GUAMÁN POMA DE AYALA. *El primer nueva corónica y buen gobierno*, f. 466-467

35. GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE: *El primer nueva corónica y buen gobierno*, f. 466-467.

36. ESTABRIDIS, RICARDO: «El retrato en el siglo XVIII en Lima como símbolo del poder», en *El barroco peruano*, vol. 2, Lima, 2003, p. 136.

No parece que don Fernando de Torres y Portugal se enriqueciera en demasía durante su estancia en Perú, ni que hiciera el viaje de retorno cargado de oro, plata u obras de arte. De hecho, el propio virrey legaba a sus herederos en su testamento los salarios que se le debían como gobernante del Perú, y declaraba en este que no se había aprovechado de su cargo llevando «mercaderías de Castilla ni cosas para su casa», además de que había actuado siempre con limpieza, quizá para contrarrestar las acusaciones del final de su gobierno.³⁷ Recordemos que fue frecuente que los virreyes, con la excusa de que podían llevar objetos para su casa en sus cajones y que estos no eran inventariados, solían llevarse tejidos ricos u objetos suntuarios que en ocasiones revendían en su destino. Asimismo, el virrey se quejaba de que el salario no había sido suficiente y había consumido el de su casa, «porque convenía a la autoridad y representación de dicho cargo».³⁸ No obstante, en su testamento también mencionaba que el salario y el dinero que había enviado desde las Indias se habían empleado en comprar juros. Lo cual contradice sus propias declaraciones y nos da que pensar que su gobierno sí fue finalmente provechoso.

Don Fernando llegó incluso a quejarse de que en su viaje de regreso también había gastado gran parte de su hacienda. De hecho, este se había demorado mucho, porque tras finalizar su gobierno y entregarlo a su sucesor se retiró a un convento de franciscanos del pueblo de la Magdalena para asistir a su entrada triunfal. Tras lo cual tuvo que esperar en el Callao y luego en Cartagena a que llegara la flota. De modo que prácticamente tardó más de dos años en regresar a España, y para entonces estaba tan viejo y enfermo que a su llegada a Sevilla se alojó en los Reales Alcázares y apenas tuvo tiempo de redactar su testamento. No obstante, como veremos, el virrey se encargó de promover la creación de una capilla y de todos los elementos ornamentales de esta en su testamento.

Su hijo, Jerónimo de Torres y Portugal, que le acompañó al virreinato sí que hizo más fortuna. En América desempeñó varios cargos y adquirió muchos bienes y rentas. Fue nombrado por su propio padre teniente de capitán general de Mar y Tierra, y llegaría a ser capitán de la Armada de Tierra Firme y más tarde capitán general de la Armada de la Guarda de la Carrera de Indias, que concluyeron finalmente con el elevado nombramiento de general de la Armada en 1608. Pero su licenciosa vida

37. AGS: «Juro...», CME, 0287, 0004, p. 174.

38. *Ibid.*

provocó que el visitador Fernández de Bonilla reprendiera a su padre, como hemos visto. A su regreso a la península, Jerónimo se estableció en Granada, donde se convirtió en un personaje de cierta importancia social. Por ejemplo, fundó un convento de capuchinos de San Juan de la Penitencia en 1613 –donde sería enterrado– y una capellanía en Jaén.

6. EL CONDE DE VILLARDOMPARDO ANTE LA MUERTE

A su regreso del virreinato del Perú, hacia 1592, don Fernando de Torres y Portugal recaló en Sevilla. Allí, con fecha de 12 de octubre de 1592 hizo su testamento. Tan solo seis días después fallecía en dicha ciudad, sin haber podido regresar a Jaén ni reunirse con su familia. Se organizó un funeral en Sevilla, para lo cual se efectuó un importante gasto en cera y misas. Su cuerpo fue trasladado por su hijo Jerónimo desde la ciudad de Sevilla a la de Jaén, donde fue enterrado en su catedral, puesto que había ostentado el importante cargo de alférez mayor perpetuo de la ciudad. Sabemos también que se ordenó enterrar con el hábito de la Orden de Santiago de los Caballeros.

El virrey dejaba en su testamento por heredero universal a su nieto Juan de Torres y Portugal, hijo de su primogénito Bernardino de Torres y Portugal. Tras su muerte se procedió a realizar la preceptiva partición de sus bienes en la ciudad de Jaén entre sus otros herederos, su segunda esposa doña María Carrillo y sus otros hijos y nietos. Estas escrituras de partición y el testamento nos permiten comprobar no solo la escasa riqueza que el virrey había acumulado durante sus cargos para la Corona, sino sobre todo su manda principal al finalizar sus días, pues desvela que realmente la única preocupación que tenía el virrey era la salvación de su alma, para lo cual encargaba a sus herederos que fundaran varias capellanías a su muerte.

El principal encargo de don Fernando de Torres y Portugal en su testamento fue la mejora de la capilla familiar en la catedral de Jaén, donde fue enterrado tras su traslado desde Sevilla. Recordemos que esta catedral se comenzó a construir en 1369 y fue depositaria de la reliquia del Santo Rostro, que sería el motor de su crecimiento en la segunda mitad del siglo xv.³⁹ El edificio sufrió una dilatada e interrumpida

39. Sobre la fundación de la catedral de Jaén véase: Jódar MENA, MANUEL: *Arquitectura en tierra de fronteras, op. cit.*

pidia construcción,⁴⁰ de modo que su planta reproducía las diferentes intervenciones, hasta que Andrés de Vandelvira se hizo cargo de las obras. En 1553, el arquitecto, nombrado maestro mayor, inicia una nueva etapa constructiva de carácter renacentista manteniendo parte de la cabecera gótica plana construida en la etapa anterior. El resultado fue una catedral muy equilibrada en sus dimensiones, con tres naves a la misma altura, y unos muros laterales de considerable grosor que permitían abrir profundas capillas hornacinas. No obstante, a finales del siglo XVI la construcción sufrió un parón, se reiniciaría en la década de los años treinta del siglo XVII y se concluiría hasta la nave del crucero en la década de los cincuenta, y la fachada principal a finales del siglo.

Por tanto, como tenemos constancia de que María Carrillo cumplió con lo estipulado en el testamento de su esposo, debemos pensar que la capilla del conde del Villar estaría todavía en una de las viejas hornacinas de la fábrica gótica. La capilla, de carácter funerario, había sido fundada originalmente en tiempos de su familiar el adelantado Pedro Ruiz de Torres, a quien don Rodrigo Fernández de Narváez, obispo de Jaén entre 1383 y 1422, había otorgado título. Manuel Jódar, que ha estudiado la fábrica de catedral gótica, recoge noticias sobre las capillas de la catedral en los *Hechos del condestable*. En cuanto a su estructura, eran muy sencillas, pues solían estar conformadas por un altar sobre unas gradas. La crónica además hace mención a la capilla de la familia Torres, que efectivamente estaba junto al sagrario, es decir en la nave del Evangelio.⁴¹ En esa antigua capilla familiar había fundado el conde del Villar una capellanía, por lo que viéndose a las puertas de la muerte en Sevilla mandaba ser enterrado en ella. Así consta en el testamento, donde también se hace referencia a su ubicación junto al sagrario, a mano derecha, y a su dedicación a Santa María Magdalena.

No obstante, el conde sabía de la reforma que se estaba llevando a cabo en la catedral por parte de Vandelvira y ordenaba que como se debía derribar esa capilla y el sagrario, se dispusiera su entierro en la nueva, que ya se había comenzado a labrar. Fernando de Torres confesaba en su testamento que incluso ya había fijado con el obispo don Diego Tavera Ponce de León por escritura de 1557 cuál debía ser el nuevo

40. GALERA ANDREU, PEDRO: *La catedral de Jaén*, Lunweg, Barcelona, 2009.

41. JÓDAR MENA, MANUEL: *Arquitectura en tierra de fronteras*, op. cit., p. 192. Además queda también constancia de su existencia y localización en 1539.

emplazamiento de la capilla familiar: la capilla primera más principal a la mano derecha del viejo sagrario, o bien la misma capilla vieja del sagrario si esta se trasladase a la capilla mayor. Además ordenaba que también se trasladasen los cuerpos de sus antecesores a la nueva, de modo que en ella se construyera una cripta o bóveda suficientemente grande. Además, ordenaba que los huesos del condestable de Castilla, que estaban también enterrados en la vieja, se trasladasen a la nueva. Podemos imaginarnos por tanto que esta primitiva capilla, tan solo por contener los restos del condestable tenía una gran importancia en la vieja catedral gótica, puesto que además estaba situada en un lugar privilegiado.

El conde se había obligado también con el obispo a poner en la nueva capilla un retablo nuevo y una reja, que encargaba hacer a sus herederos. Sobre el retablo no da detalles, pues existía una escritura en su fortaleza del Villar donde estaba especificado lo que se debía hacer. En cuanto a la reja detalló que se debía hacer conforme al gusto de la época, pero que fuera buena, que se pusiera en la cima de su puerta a Santa María Magdalena y al crucificado, flanqueados por las armas de los Torres y Portugal tal y como las solía llevar en sus reposteros, con unas letras en torno a ellas y con el aviso de Santiago y el nombre de María. A ambos lados de la reja se debían colocar las imágenes de la Virgen María y san Juan Evangelista. Ordenaba también que el viejo altar se pasase a la nueva capilla y que en el nuevo retablo se pusieran las imágenes antiguas. También encargó que se hiciera un tabernáculo nuevo a la manera de un sagrario donde se guardase un relicario que le había dejado su hijo jesuita Gonzalo y dos imágenes de Cristo y de la Virgen que siempre llevaba consigo, además de otras reliquias pertenecientes a la familia. Por lo que se desvela del testamento, el tabernáculo debía estar incorporado al retablo, pues se detalla la iconografía que debía encargarse para el mismo, toda en imágenes de talla: en lo alto, la Magdalena recostada a los pies del crucificado, flaqueados por la Virgen y san Juan.⁴² A los lados, los Reyes Magos a la derecha y el apóstol Santiago a la izquierda. Por supuesto también se debían poner las armas del conde. Ordenaba además una modificación en el viejo altar, puesto que el de la capilla

42. Según Rafael Galiano incluso podrían ser las que hoy en día conforman el retablo de la capilla del Santo Rostro en la catedral de Jaén, pero ningún otro autor confirma este extremo: «Vida y obra del escultor Sebastián de Solís. Un artista toledano afincado en Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), p. 302.

primitiva tenía en el frente sus armas, y ahora ordenaba que se pusiera una imagen de la Santísima Trinidad tallada en piedra. Finalmente, a los lados del arco de la capilla ordenaba que se tallaran en piedra sus armas.

Sabemos que el retablo y el tabernáculo fueron realizados por el escultor Sebastián de Solís, activo por entonces en Jaén y que además realizó varias obras para la catedral en esas mismas fechas.⁴³ Fue un encargo de su heredero, como consta en las cuentas de quita. Podemos hacernos una idea de cómo fue este retablo y tabernáculo prestando atención al último cuerpo del retablo mayor de la catedral de Jaén, con idéntica iconografía de la Magdalena, la Virgen y san Juan, del mismo autor y realizado en fechas muy cercanas como es 1604.⁴⁴

El virrey también se preocupó de los ornamentos litúrgicos de la capilla. En primer lugar se preocupó de la platería y dejó fijado en su testamento que se encargaran un cáliz y dos patenas, un ostiario, dos vinajeras, dos candeleros altos, una cruz dorada, una lámpara, unas tijeras para despabilar, unas salvillas, un atril para el misal y un aceite. Todas las piezas debían de ser de plata sobredorada. En segundo lugar, encargó los ornamentos textiles, que fueron varios y muy ricos, y todos debían llevar bordados los escudos del conde. Estos ornamentos debían servir tanto para vestir el altar como al oficiante y debían ser utilizados en determinadas fiestas, aunque se permitiría que los canónigos los utilizaran para los rituales de la catedral con el debido permiso. Los ornamentos encargados fueron, en primer lugar, un frontal de altar y casulla de tela de oro amarilla, con adornos de tela de oro carmesí, así como un alba con una franja de oro y seda carmesí, para ser usado en Semana Santa, el día de la Ascensión de Cristo, el de la Magdalena, el de San Sebastián y los días de los Apóstoles. En segundo lugar, un frontal de altar y casulla de tela de plata, con adornos de tela de plata y azul, y un alba con una franja de plata y seda azul, para ser usado el día de Nuestra Señora y el de san Juan Bautista. Y en tercer lugar, un frontal de altar y casulla de terciopelo negro y flocadura de seda negra, y un alba con adornos de ese color, para ser usado el día de difuntos y en los funerales.

43. ULIERTE Vázquez, M.ª Luz de: *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Concejalía de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Jaén, Jaén, 1986.

44. LEÓN COLOMA, MIGUEL ÁNGEL: «Programa escultórico del retablo mayor». En: SERRANO ESTRELLA, FELIPE (ed.): *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Universidad de Jaén, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, Jaén, 2012, pp. 60-63.

Mandó también que se hicieran varios paños para colocar sobre la tumba: un paño de tela de oro amarillo con una guarnición de tela de oro carmesí y flocaduras de tela de oro y seda carmesí, un hábito de Santiago de tela de oro, otro paño de terciopelo negro y otro hábito de terciopelo carmesí. También para la capilla, encargaba dos misales, cuyas hojas debían dorarse y guarnecerse con tela de oro carmesí uno y con tela de plata azul el otro, además de las armas. Sabemos que todos estos ornamentos para la capilla y el retablo se hicieron, puesto que consta su pago en el reparto de los bienes de sus herederos.

El conde disponía también cómo quería que fuese el ceremonial de su entierro en su capilla: debían sepultar su cuerpo seis pobres de Jaén y que fueran en el acompañamiento otros seis con hachas. A esta comitiva se le debía vestir con jubones, capas, sayos y caperuzas de paño pardo, pues no quería que fueran de estricto luto. Tampoco debían vestir de negro sus hijos ni durante su entierro ni después y pedía que la pompa fuera muy modesta. Durante las exequias se debía ofrendar pan, vino y cera. También ordenaba que se hicieran vigiliias y misas en numerosas iglesias de Jaén y de sus señoríos: en la iglesia de Santa María de Gracia de la villa del Villar y en la iglesia de la villa de San Pedro de Escañuela, además en las iglesias de Jaén del convento de San Francisco, de la Limpia Concepción, en la capilla de Nuestra Señora de San Ildefonso, en el monasterio de la Santísima Trinidad, en el de las Mercedes, en el del Carmen, en San Agustín, en la Santa Cruz, en San Bartolomé, en la Iglesia de Santiago, San Lorenzo y San Juan, en San Pedro, en la Magdalena y en San Miguel. Además otorgaba limosnas a estas iglesias y dinero para reparar algunas de ellas en sus señoríos, especialmente las del Villar y la Escañuela.

7. RECAPITULACIÓN

A modo de recapitulación podemos afirmar que como miembro de la nobleza titulada andaluza, el conde de Villardompardo se destacó en su labor en el virreinato en sus funciones como virrey a pesar de su corto gobierno. Como pieza fundamental además de la élite virreinal debió de rodearse del boato que se le exigía, si bien quizá por su profundo sentimiento religioso quizá por su edad, el lujo que rodeó su vida cotidiana fue más bien modesto. No obstante, se preocupó a

la hora de su muerte de organizar la capilla para su enterramiento con bastante detalle y sobre todo con una riqueza material e iconográfica –sobre todo religiosa y heráldica– lo suficientemente distinguidas como para suscitar más dudas que certezas. Dudas sobre si realmente su mecenazgo solo se extendió a esta capilla funeraria, a la fundación de capellanías, a la promoción de las mejoras en las iglesias y palacios de sus señoríos y del virreinato. Dudas al respecto de la riqueza material real que le rodeó en el palacio virreinal durante su estancia en Lima, pues aunque vivió precariamente tras el terremoto de 1586 como él afirmó, no sabemos realmente qué enseres ni de qué nivel de lujo se llevó consigo hacia su destino peruano. El encargo de la plata realizado en 1584 parece indicar que desde luego no despreciaba en absoluto los objetos suntuarios y que la iconografía que debía fijarse en ellos debía estar a la altura de su pertenencia al estamento titulado. A falta de más testimonios documentales sobre la vida y obra del virrey es difícil considerar hasta dónde alcanzó su mecenazgo artístico, aunque los datos ofrecidos en este estudio nos llevan a pensar que fue mucho más de lo considerado hasta el momento.

EL MECENAZGO DE MARÍA MANUELA DE MORI EN LA IGLESIA LEBRIJANA

MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO

Universidad de Sevilla

mgarcia137@us.es

1. INTRODUCCIÓN

Son cada vez más frecuentes los proyectos e investigaciones que se realizan en el ámbito del mecenazgo artístico exclusivamente referidos a la actividad que en este campo llevaron a cabo las mujeres a lo largo de la historia. Un asunto que, pese a la amplitud de miras que implica su estudio, y, por tanto, a la profunda e interesante reflexión a la que invita su análisis interdisciplinar, había permanecido en la sombra durante mucho tiempo. Si bien, en los últimos años, y gracias al compromiso de, especialmente, notables investigadoras, hemos asistido a un importante impulso de los estudios sobre la mujer en el arte, abordados muy parcialmente y de una forma tradicional en la historiografía artística precedente.

Esta toma de conciencia acerca de la actividad ejercida por estas mujeres, normalmente cercanas a las élites de poder, y cuyo margen de actuación, a pesar de las consabidas limitaciones, les permitió materializar ciertas aspiraciones como la promoción artística, está generando un creciente y muy variado corpus de publicaciones que abordan desde distintos puntos de vista y metodologías el importante fenómeno que supone el matronazgo¹ para la historia del arte y la historia de las

1. Empleamos este término, tomándolo como referencia del artículo: OLMEDO SÁNCHEZ, YOLANDA VICTORIA: «El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna». En: Díez JORGE, MARÍA ELENA (ed.): *Arquitectura y mujeres en la historia*, Síntesis, Madrid, 2015, pp. 243-272.

mujeres. Con ello se está empezando a dar voz a las féminas que intervinieron en los distintos procesos artísticos y cuyo papel resultó vital en el desarrollo de las manifestaciones de esta naturaleza, circunstancia que obliga a reivindicar su merecido lugar en la historia.

En el caso que nos ocupa, nos centramos en el contexto local de Lebrija, población situada en el antiguo Reino de Sevilla, y perteneciente a la actual provincia del mismo nombre. Son exiguos los datos acerca de la actividad de mecenazgo allí ejercida respecto de los espacios religiosos de la entonces villa, a pesar de constituir un asunto crucial en el análisis de la historia social y del arte. Un ámbito objeto de interesante estudio en el que, sin embargo, se han localizado unos pocos nombres. Entre ellos, destaca María Manuela de Mori y Cosíos, la única mecenas que hasta el momento configura la promoción artística femenina durante la segunda mitad del setecientos en Lebrija. Es, por tanto, un personaje excepcional en este círculo, y no solo por su condición femenina –muy a tener en cuenta en estas fechas–, sino también por su procedencia novohispana.

Su contribución tendrá lugar en el ámbito religioso, al prestar su protección económica a distintas fundaciones y mediante la dotación de ajueres artísticos para algunos establecimientos, siendo esta vinculación espiritual muy recurrente en lo que se refiere a la proyección de la actividad de la mujer mecenas a lo largo de la historia.² Si bien, debemos precisar que algunas de estas acciones serán llevadas a cabo conjuntamente con su esposo, el lebrijano José de Mora y Romero, de modo que ambos costean diversas empresas artísticas, aspecto que los convierte en destacados patrocinadores en el contexto artístico nebriense.

2. MARÍA MANUELA DE MORI Y COSÍOS

Para realizar una primera aproximación a la figura de la mecenas hemos de remitirnos a su cronología vital. En estudios precedentes se ha abordado tangencialmente la actividad de María Manuela de Mori, pues las publicaciones académicas que han hecho referencia directa a la india estaban dedicadas a la retablística, y por tanto no abordaban ni su

². *Ibid.*, p. 243.

figura ni su actividad integral como mecenas. Era así citada únicamente como promotora o copromotora de las obras, de modo que quedaba relegada a un papel secundario respecto de la primacía del análisis de la obra artística y sus creadores.³

Por otra parte, la confección de la historia local de Lebrija nos había dejado otras referencias sobre la susodicha que arrojaban algo más de información acerca de su procedencia y parte de su actividad, aunque con la limitación de no remitir de forma sistemática y precisa a las fuentes, una cuestión que obstaculiza sobremanera la búsqueda e identificación certera de la documentación a la que se refieren los sumarios datos aportados.⁴

Partiendo de esta base, nuestro estudio realiza una relectura y reinterpretación de la documentación parcialmente citada en algunas de las fuentes bibliográficas,⁵ y saca a la luz otra serie de documentos tanto notariales como eclesiásticos, hasta el momento inéditos, que perfilan cuestiones diversas de la vida y promoción religiosa y cultural que se llevó a cabo desde esta familia.

2.1. Breve esbozo de su vida

A pesar de la localización de variada documentación que nos permite reconstruir algunos capítulos de la actividad promotora de María Manuela, se desconocen las circunstancias inherentes a los primeros años de su vida y su etapa americana. A esto se suma que los datos recabados tampoco nos permiten dilucidar la fecha exacta de su nacimiento.

3. Véase al respecto: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro y la expansión del retablo de estípites en Andalucía Occidental». En: BELLVÍS ZAMBRANO, C. (coord.): *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2007, pp. 45-66. Véanse las pp. 58-59 y 64-65. MORENO ARANA, JOSÉ MANUEL: *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014, p. 355.

4. Nos referimos a: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija: noticia histórica*, Los Palacios, 1985, pp. 218, 242-243, 255, 276, y 399.

5. En el caso de la documentación perteneciente al Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), nuestra consulta ha tenido lugar después de un proceso de resignaturación parcial de los legajos pertenecientes a la sección de Protocolos notariales correspondientes a pueblos, incorporando en la presente publicación las nuevas referencias a dichas unidades. Es por ello que las actuales referencias a los legajos difieren de las citas que, en su caso, otros autores han realizado sobre los mismos.

En la diversa documentación notarial que produjo en vida sí hizo constar en repetidas ocasiones su procedencia geográfica y su filiación familiar más cercana:

Sepan cuantos esta carta vieren como io Da. María/ manuela de mori cosios palacios y arias natural/ del pueblo que dicen cabecera de Yanguitlan en la/ misteca alta del Obispado de la ciudad de anteque/ra Valle de oajaca en los Reynos de las Yndias...⁶

Según indica la propia María Manuela, provenía del otro lado del Atlántico, concretamente del suroeste del México, actual estado de Oaxaca. En la región montañosa de la Mixteca Alta se localiza el que fuera su pueblo natal, Yanhuatlán, dependiente entonces del Obispado de Antequera –en el valle oaxaqueño–, uno de los seis comprendidos dentro del virreinato de México.⁷

Durante el período colonial, este pueblo, que también es conocido como Santo Domingo de Yanhuatlán –dada la intensa evangelización que llevó a cabo esta orden de predicadores en la zona–,⁸ estaba constituido por distintos asentamientos a modo de barrios –denominados *siña* en documentos coloniales–, en los que se fue generando desde la conquista una serie de espacios dispersos, templos y altares para centralizar la liturgia, ello dado por la introducción de la nueva religión en estas tierras.⁹

En cuanto a la procedencia familiar, queda señalado cómo nace de un matrimonio formado por padre español y madre americana, no sabemos si mestiza o bien perteneciente a alguna élite criolla:

6. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Poder otorgado por María Manuela de Mori a su hermana Antonia de Mori, ante Andrés Ceballos el 23 de julio de 1764*, fols. 639r-641v.

7. DE VILLASEÑOR Y SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO: *Theatro Americano: descripcion general de los reynos y provincias de la Nueva-España, y sus jurisdicciones. Libro I*, Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, México, 1746, p. 26.

8. Como testimonio material de este proceso evangelizador señalamos el complejo conventual de Santo Domingo de Yanhuatlán: GONZÁLEZ LEYVA, ALEJANDRA (coord.): *El convento de Yanhuatlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, Universidad Nacional Autónoma de México y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 2009.

9. Sobre el proceso histórico de configuración arquitectónica del lugar: FRASSANI, ALESSIA: «El centro monumental de Yanhuatlán y su arquitectura: un proceso histórico y ritual», *Desacatos* [en línea], 42 (2013), pp. 145-160. Véase la p. 155.

...hija legitima que soi de Dn. Berndo. De Mori Capitán/ de infantería española miliciana natural de estos Rey/nos de Castilla villa de Jijón en el prinsipado de Astu/rias de Da. Manuela Cosios su lexitima mujer natural del pueblo y cabecera de este Teposcolula en dho Rey/no de las Yndias mis señores padre difuntos...¹⁰

De su vínculo conyugal refiere que contraería matrimonio con el lebrijano José de Mora y Romero, unión que tendría lugar en el pueblo natal de María Manuela. Allí residirían varios años antes de establecerse definitivamente en Lebrija,¹¹ tras adquirir importantes capitales provenientes de la actividad del esposo como mercader,¹² un caudal que invertirían en el destino peninsular.

Desconocemos el momento exacto de su traslado a Andalucía. A pesar de ello, a fecha de 1757 sí existe constancia de que el matrimonio aún residiría en Yanhuiltán, pues el poder notarial dado por José de Mora a su hermano en 1754¹³ para que actuara en distintas fundaciones nebricenses en su nombre, seguirá siendo empleado por este hasta al menos el mes de octubre del referido año.¹⁴ En este sentido, la primera referencia documental sobre el matrimonio ya en el viejo mundo será en 1758, concretamente la escritura que José de Mora suscribe en el mes de noviembre, indicando en la misma el «hver poco tiempo be/ nido del reino de las Yndias en donde a mas de veinte años/ que residia».¹⁵

10. Véase la nota VI.

11. *Ibid.*, fol. 639r.

12. Estimamos que su actividad como mercader estuviera relacionada con la venta de cochinilla, un comercio muy extendido en esta región americana, pues envía desde las Indias: «quatro zurrone de grana fina cochinilla dela de este Obispado», para la fundación de una capellanía en Lebrija. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Poder para la fundación de la capellanía que dentro se expresa otorgado por Dn. Josseph de Mora vecino del pueblo de Yanguitlan y mercader en el: a las personas, y en la forma que dentro se contiene. Ordenado desde Antequera el 1 de julio de 1754*, fols. 309r-314r. Documento inserto en la *Fundación de capellanía de Dn Joseph de Mora y en su nre Sevasthan Joaquín de Mora vezino deesta villa, ante Miguel Fernando Antúñez el 13 de septiembre de 1757*, fols. 308r-327r. Véase el fol. 309v. Fundación mencionada por: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija*, *op. cit.*, p. 242.

13. Véase la nota anterior (XII).

14. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Joaquín de Mora amplia dote y caudal de la capellanía que en su nombre mandó a fundar su hermano José de Mora, ante Miguel Fernando Antúñez el 1 de octubre de 1757*, fols. 340r y v.

15. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Escritura de obligación de un retablo entre Dn. Joseph de Mora y Dn. Mathias Navarro, escultor, ante Miguel Fernando Antúñez el 5 de noviembre de 1758*, fols. 586r-587v. Véase el fol. 586r. Documento citado por: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», *op. cit.*, p. 65.

Se sabe que residirían en Lebrija, tal y como afirma repetidas veces Manuela de Mori en la documentación notarial.¹⁶ En concreto, estarían establecidos en la «calle del Barrionuevo primero»,¹⁷ tramo de la actual calle de Tetuán de la ciudad, situado entre las calles de Céspedes y de Cala de Vargas, una zona de ensanche donde confluía un nuevo núcleo urbano con salida al campo, el camino de Jerez, conducente a dicha localidad.¹⁸

Por lo que puede inferirse a través de su actividad, María Manuela de Mori se integraría en la sociedad lebrijana con facilidad, ello favorecido por los contactos de su esposo en su villa natal y la presencia de un nutrido grupo de familiares del mismo tanto en la villa –principalmente hermanos y sus referidas familias–,¹⁹ como en Sanlúcar de Barrameda, algunos pertenecientes al estamento eclesiástico, siendo tal el caso del sobrino de este, el presbítero Balentín de Mora.²⁰

María Manuela sería una mujer imbuida por una profunda religiosidad, pues dedicó parte de su caudal a favorecer distintos establecimientos religiosos a través de distintas fundaciones tanto en su tierra natal como en Lebrija, además de las consabidas empresas artísticas. Incluso, en las disposiciones finales de su testamento, impone una serie de condiciones o reglas de sucesión a sus herederos, relativas al obligado cumplimiento de lo que la testadora entiende por vida cristiana:

Ytt que todos los poseedores y tenedores de vienes de los dhos/ seis vínculos sean catholicos christianos romanos no de/ sendientes de moro judíos mulatos relajados ni penitensiados/ por el Santo oficio de la Ynquisition ni que hallan cometido/ delitos de herejía pecado [...]/ desde ahora en nombre del dho mi marido total/ mente le esluo como

16. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Testamento de María Manuela de Mori otorgado ante Andrés Ceballos el 12 de noviembre de 1764*, 538r-570v. Véase el fol. 538r. Localización del documento a partir de las fechas citadas por: BELLIDO AHUMADA, José. *La patria de Nebrija*, op. cit., p. 242.

17. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Escritura donde se transcriben los codicilos segundo y tercero del testamento de José de Mora, otorgada por María Manuela de Mori ante Andrés Ceballos el 30 de marzo de 1764*, fols. 532r-533v. Véase el fol. 532r.

18. Acerca de la zona del Barrionuevo: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija*, op. cit., pp. 465-467.

19. En las cláusulas testamentarias de José de Mora, referidas en el propio testamento de Manuela de Mori, se recogen los vínculos familiares del lebrijano. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Testamento de María Manuela...*, doc. cit., fol. 538r.

20. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Fundación de capellanía...*, doc. cit., fols. 308r y v.

si no fuese llamado y pase del siguiente/ subsecor que asi fue su voluntad y se cumpla.²¹

El año de 1795 marca el final de la vida de la indiana. Concretamente su partida defunción nos indica que el 20 de enero sería enterrada en la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de la villa.²² A pesar de que en ella no constan los motivos de su fallecimiento –el cual, entendemos que se debió a la avanzada edad con la que contaría en estos años–, nos ofrece una particular información acerca de sus últimas voluntades.

El entierro de la indiana, según se indica, sería «de toda grandesa», teniendo lugar «en sepultura propia al pie del altar del sagrario»,²³ lo que a tal fin gestionó su esposo, José de Mora, años antes de fallecer, concretamente el 10 de marzo de 1760 ante la fábrica de la Parroquial tras la concesión del derecho de bóveda de enterramiento por el cardenal Solís.²⁴

La finada, como atestigua el documento, había testado ante Andrés Ceballos,²⁵ testamento que renovarían al que habría hecho de mancomún con su marido ante el mismo escribano público antes del fallecimiento de este en 1764.²⁶ En el nuevo documento nombraría como sus albaceas, por una parte, a Balentín de Mora, citado presbítero y su sobrino político, así como a los hermanos Francisco y Alonso Granados y Bellido. Como herederos legítimos y universales de sus bienes, dos mujeres, ambas familiares de su esposo: Beatriz Marín de Mora y Gabriela García

21. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Testamento de María Manuela...*, doc. cit., fol. 569r.

22. ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA OLIVA DE LEBRIJA (A.I.P.N.S.O.). Libros sacramentales: Defunciones, Libro de entierros, n. 37, Ent.º de Adultos (1791-1799), *Acta de sepultura de Da. María Manuela Mori*, fol. 43r. Localización del documento a partir de las fechas aproximadas recogidas por: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija*, op. cit., p. 242.

23. Véase la nota anterior (XXII).

24. El profesor Herrera García cita el documento donde se recoge el acuerdo. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20510, *Compromiso contraído entre Don José de Mora y la fábrica de la Parroquial de Santa María de la Oliva, para garantizar el derecho de bóveda de enterramiento concedido por el Cardenal Solís*, fols. 301r-307v. Véase: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», op. cit., p. 65.

25. Véase la nota XVI.

26. AIPNSO: Libros sacramentales, Libro de entierros de la Parroquial de la villa de Lebrija que con el número 32 que comienza a correr desde el día 5 de Diciembre de el Año de 1761. Siendo colector Dn. Juan Carlos de León, n. 32 (1761-1767), *Acta de sepultura de Dn. Joseph de Mora*, fol. 91r. Localización del documento a partir de las fechas aproximadas recogidas por: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija*, op. cit., p. 242

Motolo,²⁷ la primera, sobrina carnal, y la segunda, nieta de la hermana de este,²⁸ pues el matrimonio no había dejado descendencia.²⁹

3. DE LA ACTIVIDAD ESPIRITUAL A LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA

3.1. Las obras pías a ambos lados del Atlántico

Si atendemos a las fechas de las obras pías y promoción artística que lleva a cabo María Manuela de Mori, es posible determinar que figura como protagonista de estas a partir del fallecimiento de su marido en 1764. Ello viene dado por su nueva circunstancia, la de la viudedad, por la que adquiere la autonomía y capacidad jurídica que le permite operar como titular desde este momento. En este sentido, como mujer, la promoción religiosa y artística emprendida durante el matrimonio la coloca, como veremos, en un segundo plano, pues el marido aparece como único agente de las fundaciones,³⁰ exceptuando la que ella realiza en su pueblo natal en 1757, que luego analizaremos.

Las más tempranas incursiones en la colaboración con la Iglesia por parte de Manuela de Mori, tendrán lugar en su tierra de origen. Nos referimos a la fundación de capellanía³¹ que realiza en Yanhuitlán, una

27. Véase la nota XXII.

28. A fecha de 1780, Beatriz Marín de Mora y Romero era una doncella de edad de 51 años, hija de María Josefa de Mora, hermana del difunto José. Por su parte, Gabriela García Motolo Marín era nieta de la susodicha hermana, hija de Francisco García Motolo y Josefa Marín de Mora y Romero, descendiente de la misma. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 23179, *Poder para testar otorgado por Maria Josepha de Mora y Romero, viuda, a Sebastián Joaquín de Mora, ante Andrés Ceballos el 17 de junio de 1780*, fols. 69 r y v. Véase el fol. 69v.

29. «Ytt se supone que el dho Dn. Joseph de Mora y io contrajimos/ matrimonio según el orden de nra Santa Madre Yglesia/ en el dho Pueblo Cabesera de Yanhuitlán y que deel no he/ mos tenido hijos algunos».

AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Testamento de María Manuela...*, doc. cit., fol. 540r.

30. El profesor Serrano Estrella pone de manifiesto la falta de autonomía jurídica de la mujer cuando la actividad de promoción es ejercida durante el matrimonio, recayendo el protagonismo de la fundación sobre el marido: SERRANO ESTRELLA, FELIPE: «Patronas y promotoras de la arquitectura mendicante durante la Edad Moderna». En: MARTÍNEZ LÓPEZ, CANDIDA y SERRANO ESTRELLA, FELIPE (eds.): *Matronazgo y arquitectura: de la Antigüedad a la Edad Moderna*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2016, pp. 341-378. Véase la p. 345.

31. Las fundaciones de capellanías contaban con una triple función: religiosa, social y económica, como atestiguan los casos tanto del peninsulares como de la Nueva España en el trascurso de esta centuria. Véase: VON WOBESER, GISELA: «La función social y económica de las

vez establecida en Lebrija, lugar donde su esposo también realizó una fundación similar.

Manuela de Mori refiere en su testamento las fundaciones que realizara su marido, y cuyas cargas quedarían por pagar del caudal que legó este tras su fallecimiento:

...el principal de la memoria de missas que/ impuso a favor del Convento del Señor San Fco. Deesta / villa, el capital de la segunda Capellanía que fundó en la / Yglesia Parroquial de la ciudad de Sanlúcar de Barr/ meda uno y otro por clausulas de los citados segundo/ y tercero cobdesilio y otras mandas, que con su orden/ vocal sean de satisfacer y pagar...³²

Indica Bellido Ahumada que la memoria de misas que Mora instituye mediante codicilio de fecha 14 de marzo de 1764 –el tercero de ellos, redactado un día antes de su fallecimiento–, disponía que se cantara una misa de san José –elegido probablemente por ser su propio patrón–, todos los días 19 de mes, exceptuando marzo, por estar instituida esta misa bajo obligación de otra feligresa. Asimismo, se insta a la exposición del Santísimo además de a la colocación de la imagen del aludido santo en el altar mayor del templo conventual.³³

En lo que se refiere a la fundación de la capellanía años antes, José de Mora, residente aún en las Indias, precisó de la intervención física de la familia presente en la villa. Es por ello que otorgaría poder a su hermano Sebastián Joaquín el 1 de julio 1754. Con ello, este se ve facultado para fundar capellanía en nombre del indiano, con un capital de 2.000 pesos al año. Dicha fundación tiene lugar el 13 de septiembre de 1757, en

capellanías de misas en la Nueva España del siglo XVIII», *Estudios de Historia Novohispana*, 16 (1996), pp. 119-138. Y de la misma autora: «Las capellanías de misas: su función religiosa, social y económica en la Nueva España». En: MARTÍNEZ LÓPEZ CANO, MARÍA DEL PILAR; VON WOBESER, GISELA y MUÑOZ CORREA, JUAN GUILLERMO. *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1998, pp. 119-130. Sin duda hemos de tener en cuenta el aspecto devocional como cuestión principal a la hora de emprender estas fundaciones, importancia aparte la de cuestiones de estatus y favorecimiento de la actividad eclesiástica mediante la dotación económica. Véase: MONTERO RECORDER, CYNTHIA: «La capellanía: una de las prácticas religiosas para el más allá». En: MARTÍNEZ LÓPEZ CANO, MARÍA DEL PILAR; VON WOBESER, GISELA y MUÑOZ CORREA, JUAN GUILLERMO. *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, pp. 131-142.

32. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Testamento de María Manuela...*, doc. cit., fol. 540v.

33. BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, op. cit., p. 242.

cuya escritura este hermano «se sirve deter/ minar que el dho Balentín Joseph de Mora mi / hijo sea primero capellan de la dha capellanía...»,³⁴ favoreciendo así el fundador la estabilidad económica de su sobrino, tal y como muchas familias fundadoras hacían respecto de sus descendientes directos e indirectos.³⁵ El 1 de octubre de ese año, el mismo hermano amplía la dotación y caudal de la capellanía agregando unas tierras.³⁶

Residiendo ya en la villa de Lebrija, María Manuela funda un legado pío en vida, el cual proyecta hacia su tierra natal:

...io Ygualmente fundé en dho Reyno un Patronato de Legos de ygal cantidad de capital [dos mil pesos] con ciertos cargos y llamamientos por scriptura que paso ante Dn. Berndo. Ferndes. De Arteaga ssno. pppo. y Real del sitado pueblo de Teposcolula a los veinte y dos días del mes de diciembre del año pasado de mil Setesientos cinquenta y siete y estando ia en esta residencia y domicilio...³⁷

Años después, concretamente el 2 de junio de 1762, José de Mora manda fundar tres patronatos de legos también en las Indias y a nombre de su esposa. Dicha fundación mexicana precisó de la intervención de Juan Sánchez Jarana, lebrijano y marido de Antonia de Mori y Cosíos –hermana de María Manuela–,³⁸ quien solo llegó a fundar el primero de los patronatos³⁹ antes de su muerte, estimada entre 1762 y 1764. Como consecuencia, Manuela de Mori otorga poder a la referida hermana, junto a Juan Joseph de Mori, también hermano, y Joseph de Figueroa, para la fundación de los restantes patronatos en iguales condiciones de capital y obligaciones que el anterior.⁴⁰

Como última referencia a las obras de misericordia del matrimonio, ambos cónyuges explicitan en sus testamentos una serie de voluntades para con los establecimientos asistenciales y educativos nebricenses.

34. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Fundación de capellanía...*, doc. cit., fols. 308r-327r.

35. VON WOBESER, GISELA: «La función social y económica...», *op. cit.*, p. 127.

36. Véase la nota XIV.

37. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Poder otorgado por María Manuela...*, doc. cit., fol. 639 r y v.

38. Referencias a Juan Sánchez Jarana en: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, *op. cit.*, p. 399.

39. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Poder otorgado por María Manuela...*, doc. cit., fol. 639v

40. *Ibid.*, fol. 640v.

Tal y como refiere Manuela de Mori, su esposo dispuso en su testamento que se cumpliera «la manutencion que se contri/ buia a los pobres convalicientes», así como dotar con los vínculos que instituye en el documento notarial, en el caso de que «vacaren por defecto de pariente», al Hospital de la Santa Caridad de la villa.⁴¹

Por su parte, la propia Manuela de Mori al testar dispondría que a la falta de familiares llamados al vínculo que instituye se beneficie al entonces convento de Santa María de Jesús. Además, insta a la creación de una «escuela pública de primeras letras para la enseñanza de la doctrina cristiana» bajo el magisterio de un eclesiástico.⁴²

3.2. La intervención de José de Mora en la Parroquial

El año de 1755 marca un importante punto de inflexión en lo que se refiere a la realización de distintas obras en los establecimientos religiosos de la villa de Lebrija, ello a causa de los daños materiales que provocó el terremoto de Lisboa acontecido el 1 de noviembre. Entre los inmuebles afectados estará la fábrica de la Parroquial, tal y como se recoge en sus correspondientes libros. Esta circunstancia da paso a un período de rehabilitación y transformación de algunas estructuras y espacios tanto de la iglesia mayor como de la del Castillo en el arco cronológico comprendido entre 1755 y 1758.⁴³

Con destino a la capilla sacramental de este templo parroquial, en 1758 tiene lugar el concierto de un retablo mayor⁴⁴ entre José de Mora

41. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Testamento de María Manuela...*, doc. cit., fol. 539 r y v. Consúltese asimismo: AHPSe. Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20510, *Testamento de José de Mora otorgado ante Andrés Ceballos el 31 de julio de 1760*, fols. 391r-401v. Referencia a la fecha del documento en: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, op. cit., p. 242.

42. BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, op. cit., p. 242 y 287. Véase la nota XVI.

43. AIPNSO: *Fábrica, Libro de cuenta de Fábrica*, 1754-1758.

44. Hacemos referencia a los estudios realizados acerca del retablo mayor de la capilla del Sagrario de la Parroquial nebricense: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, op. cit., pp. 218-219. BARROSO VÁZQUEZ, MARÍA DOLORES: *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*, Ayuntamiento de Lebrija, Lebrija, y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1992, p. 73. De la misma autora: *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*, Caja Rural de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 95-96. HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, FÁTIMA; HERRERA GARCÍA, FRANCISCO J. y RECIO MIR, ÁLVARO: *El retablo barroco sevillano*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 232, 171, 376. MORENO ARANA, JOSÉ MANUEL: *El retablo en Jerez...*, op. cit., pp. 253, 355-357.



Fig. 1. Retablo mayor de la Capilla Sacramental, Matías José Navarro y taller, 1758-1760. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, Lebrija (Sevilla).
Imagen de la autora

y Matías José Navarro,⁴⁵ cabeza de un conocido taller de escultura y retablos establecido en Lebrija⁴⁶ (fig. 1). La firma tendría lugar entre el benefactor y el hermano del artista, el también escultor Juan Navarro,⁴⁷ en el mes de noviembre, determinándose el coste de las obras en 15.000 reales de vellón. Asimismo quedarán establecidas una serie de condiciones por parte del pagador que ponen de manifiesto su implicación acerca de la línea iconográfica a desarrollar en el retablo.⁴⁸

Tenemos noticia de la existencia en dicha capilla de un retablo mayor precedente fechado en 1678, tal y como recoge Bellido Ahumada en su crónica.⁴⁹ Entendemos que una obra retablística con menos de una centuria de vida, para ser sustituida tiene que verse condicionada por circunstancias determinantes para su conservación, por lo que podríamos plantear como hipótesis que la donación del nuevo retablo mayor para la citada estancia estuviera motivada por los desperfectos que pudiera provocar sobre la pieza existente el aludido seísmo. Este argumento queda apoyado, por una parte, por las noticias que el citado cronista local recoge sobre el Cristo de las Aguas, crucificado que, perteneciente al primitivo retablo, a fecha de 1756 «se hallaba roto en el almacén de la iglesia».⁵⁰ Y por otra, dado el comentario que realiza José de Mora cuando solicita que a sus expensas se haga el nuevo retablo «por no ser muy desente el que en el se aya...».⁵¹

45. Véase la nota XV.

46. Sobre la obra de la familia Navarro en la iglesia lebrijana, remitimos a nuestra publicación: GARCÍA ROMERO, MARÍA DEL CASTILLO: «Retablística barroca en Lebrija (Sevilla). Apuntes para una ruta cultural». En: RODRÍGUEZ MIRANDA, MARÍA DEL AMOR y PEINADO GUZMÁN, JOSÉ ANTONIO (coords.): *El Barroco: Universo de experiencias*, Asociación «Hurtado Izquierdo», Córdoba, 2017, pp. 426-444.

47. Ello tiene lugar como consecuencia del poder que otorga Matías José Navarro a su hermano Juan para que este actuara en su nombre: AHPSe. Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Poder que otorga Matías José Navarro a su hermano Juan Navarro ante Miguel Fernando Antúnez el 5 de noviembre de 1758*, fols. 584r-585v. Documento sacado a la luz en: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», *op. cit.*, p. 65.

48. «...estamos convenidos Dn Mathias Navarro y yo en que se haga/ el dho retablo que ocupe la testera de dha capilla colocando en/ el el Padre eterno y los santos Sn Jph, San Franco. de Sles y / San Juan Nepomuceno y arriba de medio cuerpo, Santa Catha/lina, y Santa barbara, y seis niños de cuerpo entero y ca/ bezas de serafines...»

AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Escritura de obligación de un retablo...*, doc. cit., fol. 586r.

49. BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, *op. cit.*, p. 218.

50. *Ibid.*, p. 219.

51. Véase la nota XV.

La intervención del lebrijano en la capilla no se limita a costear la erección del retablo, sino que al propio tiempo designa la capilla como lugar de enterramiento para sí y su familia.⁵² En marzo de 1760 habrían obtenido tanto la concesión de la citada autoridad eclesiástica como el compromiso de la Parroquial,⁵³ aspecto en el que incide María Manuela en su testamento:

...en / la Yglesia Parroquial de esta villa en su Capilla del Sagra/ rio y en la bobeda que construimos y para que tenemos fa/ cultad como parese de la scriptura de convenio que el / dho mi marido hiso con los Señores Vicario curas y bene/ ficiados ante el presente ssno el dia diez del mes de marzo / del año pasado de mil setecientos y sesenta y su cadáver/ fue amortajado con el Abito de los Religiosos del Señor Santo / Domingo como lo dispuso.⁵⁴

Como puede corroborarse, fallecido José de Mora en 1764,⁵⁵ sus restos serán enterrados en la bóveda, quedando su cuerpo ataviado con las vestimentas dominicas, una cuestión que pensamos, vendría como consecuencia de la intensa actividad de la orden en el pueblo de Yanhuitlán, y la más que posible relación devocional que el matrimonio establecería con la comunidad durante su etapa mexicana. También Manuela de Mori sería enterrada en dicha bóveda.⁵⁶

52. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20505, *Escritura de obligación de un retablo...*, doc. cit., fol. 586r. Hemos constatado como en las voluntades de una de las hermanas del lebrijano, María Josefa de Mora, se formuló la petición de enterramiento en la bóveda de la capilla del Sagrario, como había dispuesto el fundador: AHPSe. Protocolos notariales de Lebrija, leg. 23179, *Poder para testar otorgado por Maria Josepha de Mora...*, doc. cit. fols. 69 r y v.

53. Véase la nota XXIV.

54. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Testamento de María Manuela...*, doc. cit., fol. 540r.

55. Véase la nota XXVI.

56. Véase la nota XXII.

3.3. Manuela de Mori, patrocinadora en el Convento de San Francisco

Fallecido el marido el 15 de marzo de 1764,⁵⁷ y habiendo quedado María Manuela como albacea de los bienes, junto a Tomás Pérez de Mora y Joaquín de Mora,⁵⁸ sobrino y hermano del difunto,⁵⁹ respectivamente, la posesión de casas, aranzadas de olivar y otras propiedades adquiridas conjuntamente al esposo,⁶⁰ la convierten en potencial hacedora de nuevas obras pías en otros establecimientos religiosos del lugar, concretamente en aquellos de carácter conventual.



Fig. 2. *Iglesia conventual de San Francisco* (exterior), final del s. XVI - principios del s. XVII, Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora

57. José de Mora habría otorgado testamento ante el escribano Andrés Ceballos (después de un testamento previo otorgado en las Indias), y realizado tres modificaciones posteriores: AHPSe. Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Escritura donde se transcriben las disposiciones...*, doc. cit., fol. 532r.

58. Véase la nota XXVI.

59. Thomas Pérez de Mora sería hijo de Nicolasa de Mora, hermana de José, y de Juan Pérez, todos ellos residentes en Sanlúcar de Barrameda. Véase la nota XIX.

60. En los testamentos de ambos pueden contabilizarse las posesiones del matrimonio. Véanse las notas XVI y XLI.



Fig. 3. *Retablo mayor de la Iglesia conventual de San Francisco.*
Taller de los Navarro, 1730-1740, Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora

Las primeras acciones para el sostenimiento de la institución eclesiástica que llevará a cabo en su viudedad transcurrirán ese mismo año, concretamente el 24 de junio. Andrés Ceballos dará fe de la fundación de una memoria de misas,⁶¹ vigiliias y responsos, a cargo del convento nebricense de San Francisco (fig. 2). Al igual que en las fundaciones de capellanías, era común encomendar en los rezos, sufragios u oraciones de intercesión, además de al alma propia, tanto a familiares vivos o fallecidos como a las ánimas del purgatorio.⁶²

En el mismo documento, y tras referir los costes de dicha fundación –en total, 1.180 reales impuestos sobre sus casas y doce aranzadas y media de olivar–,⁶³ la bienhechora se obliga a financiar el dorado del retablo mayor⁶⁴ del templo conventual (fig. 3):

...con/ la maior brevedad y a mi propia costa y pago dorar y / que se dore el retablo maior de la Yglesia de dho conven/ to en el modo y forma que sea de mi agrado sin ynter/ vension ni direcsion de otra persona alguna mas que/ la que io nominare y para que mas fuerza me haga esta/ obligasion y a mis subsesores me confieso deudora y/ obligada a todo ello...⁶⁵

El retablo mayor, obra de Matías José Navarro y su taller, ha sido fechado en el segundo cuarto del siglo XVIII, más concretamente entre 1730 y 1740.⁶⁶ Herrera García sitúa el dorado de la pieza a partir del 7 de septiembre de 1764, momento en el que Juan Alonso López se obliga a realizar una serie de modificaciones en dicha pieza, aprovechando el desmontaje para la referida operación.⁶⁷

61. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Fundación de una memoria de misas en el convento de San Francisco por parte de María Manuela de Mori, el 24 de junio de 1764 ante Andrés Ceballos*, fols. 609r-612r. Documento referenciado en: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, *op. cit.*, p. 276, y citado por: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», *op. cit.*, pp. 58-59.

62. VON WOBESER, GISELA: «Las capellanías de misas...», *op. cit.*, p. 124.

63. Véase la nota LXI.

64. Tuvimos noticia de este hecho a través de: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, *op. cit.*, p. 276. Véase también: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», *op. cit.*, pp. 58-59.

65. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Fundación de una memoria de misas...*, doc. cit., fol. 610r.

66. HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F.; HERRERA GARCÍA, F. J. y RECIO MIR, A.: *El retablo barroco...*, *op. cit.*, p. 382. HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», *op. cit.*, pp. 58-59.

67. AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20537, *Juan Alonso López, carpintero y tallista relacionado con el taller de los Navarro, se obliga a la ampliación del remate del retablo mayor de la*

3.4. La indiana bienhechora en el Convento de Santa María de Jesús

El antiguo convento de franciscanos terceros, del que hoy solo el templo mantiene su funcionalidad original, fue otro de los establecimientos a los que Manuela de Mori benefició –recordemos que lo contempla en sus mandas testamentarias⁶⁸ y adonde destinó una parte de su peculio para la promoción artística. Al igual que en el caso anterior, nos referimos al dorado de su retablo mayor⁶⁹ (fig. 4).

Es también en el trascurso del año de 1764, poco después de la muerte de su esposo, cuando la pagadora propone a la comunidad la ejecución de la actividad a sus expensas:⁷⁰

...para hacer culto/ a Dios nro Señor su bendita madre la Virgen María nra/ señora y sufragios a las Animas benditas del purgatorio es/pecialmente a la mia la de mi difunto marido y personas/ de mi obligacion propuse a dho R.P. Ministro que a mi / propia costa y pago y con la brevedad posible haría dorar/ el Retablo maior de dho convento en el modo y forma que/ fuese de mi agrado sin yntervension ni dirección de otra/ persona mas que la que io nominase por cuio echo la/ santa comunidad que es o fuese en adelante perpetua/mente avia de hacer y decir en cada un año dos hon/ras y diferentes misas cantadas...⁷¹

Los religiosos trasladan el ofrecimiento al padre provincial mediante carta,⁷² siendo remitida la aprobación de este el 22 de mayo del mismo

Iglesia de San Francisco, así como a la confección de un cancel para dicho templo el 7 de septiembre de 1764, fol. 731 r y v. Documento citado por: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER. «La familia Navarro...», *op. cit.*, p. 59.

68. Véanse las notas XVI y XLII.

69. Sobre el retablo mayor, véase: HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F.; HERRERA GARCÍA, F. J. y RECIO MIR, A.: *El retablo barroco...*, *op. cit.*, pp. 377-378. BARROSO VÁZQUEZ, MARÍA DOLORES: *Patrimonio histórico...*, *op. cit.*, p. 73. Las primeras noticias sobre su dorado las proporcionan: BELLIDO AHUMADA, JOSÉ: *La patria de Nebrija...*, *op. cit.*, p. 255, y HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», *op. cit.*, p. 64.

70. No fue este el único de los beneficios que Manuela de Mori procurara para con el convento, pues los mismos religiosos atestiguan en la escritura «los fondos y donaciones que cada día/ realiza a nra comunidad», AHPSe: Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Escritura de obligación acerca del dorado del retablo mayor e institución de una serie de honras a celebrar en el convento de Sta. M^a de Jesús, ante Andrés Ceballos el 5 de julio de 1764*, fols. 617r-622v. Véase el fol. 620v. Documento citado por: HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «La familia Navarro...», *op. cit.*, p. 64.

71. *Ibid.*, fol. 617v.

72. El texto de dicha misiva queda transcrito en la escritura de obligación. *Ibid.*, fols. 618r-619v.



Fig. 4. Detalle del retablo mayor de la Parroquia de Santa María de Jesús (antiguo convento de franciscanos terceros). Matías José Navarro y taller, 1743, Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora

año.⁷³ El convenio se celebra el 5 de julio entre el convento nebricense y Manuela de Mori, quien a través de la escritura funda una memoria de misas, en la que especifica que anualmente se celebren una serie de honras cada 15 de marzo, por el fallecimiento de José de Mora, además de otras tantas misas en honor del santo patrono de este, con la exposición del Santísimo Sacramento.⁷⁴ Al mismo tiempo queda obligada a financiar el dorado de la aludida pieza artística, operación estimada en 20.000 reales.⁷⁵

Muy probablemente la actividad de dorado sería ejecutada en el trascurso del verano del citado año, pues a fecha 7 de septiembre Juan Alonso López, maestro carpintero, se compromete mediante escritura de obligación a la realización de algunas obras en el convento de San Francisco «quando se finalize el dorado qe se esta haziendo en el/ retablo de Sta. María de Jhs de esta dha villa».⁷⁶

Paralelamente a la intervención descrita, queremos lanzar una hipótesis acerca de la pintura que se localiza en el presbiterio del mismo templo, en relación con la promoción artística llevada a cabo desde esta familia (fig. 5). Se trata de un lienzo de gran formato localizado al lado derecho del referido retablo mayor, el cual representa una imagen mariana que, pese a ser venerada como una Inmaculada Concepción –por las similitudes con su iconografía–, se trata de la Virgen de Guadalupe, tal y como han apuntado algunos autores.⁷⁷ En la escena aparece María, en actitud orante, ataviada con túnica blanca y manto azul estrellado, rodeada de querubines y con una ráfaga de rayos solares alrededor de su cabeza. A sus pies, el ancho mar donde navegan varias carabelas haciendo con ello indiscutible referencia a la Carrera de Indias.

Montes González fecha la pintura entre 1700 y 1750, caracterizándola como obra de anónimo novohispano.⁷⁸ Se sabe que este tipo de pinturas llegaron a la península como consecuencia del intenso mecenazgo que se lleva a cabo durante el Barroco, momento de gran difusión

73. La licencia del padre provincial está incluida en el documento: AHPSe. Protocolos notariales de Lebrija, leg. 20519, *Escritura de obligación acerca del dorado...*, fols. 618r-619v.

74. *Ibid.*, fol. 618 r y v.

75. Véase la nota LXX (fol. 620r).

76. Véase la nota LXVII.

77. VV.AA. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, vol. II. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, p. 553. Citado por: MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO: *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2015, p. 279.

78. MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO: *Sevilla guadalupana...*, *op. cit.*, p. 279.



Fig. 5. *Virgen de Guadalupe*, anónimo novohispano, c. 1700-1750.
Parroquia de Santa María de Jesús (antiguo convento de franciscanos terceros),
Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora

de la devoción, y, con ello, de un dinámico intercambio artístico entre el virreinato de Nueva España y la península, muy especialmente con Sevilla.⁷⁹

Todas estas circunstancias hacen asimilable esta obra a las empresas artísticas que emprendieran Manuela de Mori y su esposo. Por tanto, se nos plantea el interrogante de si esta obra fue encargo de los indianos como obsequio a la iglesia lebrijana. El camino seguido por la pintura hasta llegar a la villa es aún desconocido. Si se confirman estos como donantes de la pintura y atendemos a la fecha de su ejecución, esta pudo ser enviada por el matrimonio durante su estancia en las Indias, o bien traída consigo en el tornaviaje, lo que constituiría una valiosa donación para el entonces convento, toda vez establecidos en Lebrija. Como motivación, su contribución directa al ajuar artístico del templo nebricense, para perpetuar un capítulo de su etapa mexicana y la representatividad de este icono en su espiritualidad, o quizás también como instrumento para propiciar la protección divina en su periplo por el Atlántico. En cualquier caso, con esta donación nos aventuramos a decir que se instauró la devoción guadalupana en la villa, y si fuera resultado de la intervención del matrimonio, a buen seguro constituyó la materialización de su agradecimiento por las gracias recibidas.

79. *Ibid.*, pp. 74-86.

LA GRANADA DE LAS INDIAS. ANÁLISIS DE LAS DONACIONES DE ULTRAMAR A TRAVÉS DE ALGUNOS DE SUS PROTAGONISTAS¹

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada. España
guadalupers@ugr.es

1. INTRODUCCIÓN

Las relaciones culturales y los intercambios artísticos entre Andalucía y América tuvieron lugar desde el mismo momento en que ambos mundos se encontraron, estando potenciadas por las instituciones de control, administración y fiscalización que desde muy temprano comenzaron a funcionar. En ello tuvo un papel destacado la Casa de Contratación de Indias establecida en Sevilla.

De todo el marco de acciones posibles entre los artistas, los artesanos, los mercaderes, los comerciantes, los tratantes y navegantes, y toda la red clientelar, entre los que se encontraban personalidades tanto de las más altas esferas de la sociedad americana y española como otras de menor rango, civil, religioso y/o militar, nos centraremos en el análisis de las actuaciones llevadas a cabo de manera individualizada por personajes de menor renombre, enriquecidos en diferente medida en territorio americano. Estos indianos, deseosos de una mayor honra para su apellido adquirieron títulos nobiliarios y políticos con el fin de hacerse más visibles y participar en el entramado de poder de la época, pero también temerosos de Dios, encargaron numerosos objetos artísticos, generalmente suntuosos, que destinaron a edificios religiosos y ordenaron la creación de numerosas obras pías para mayor gloria de sus almas.

1. Esta investigación se enmarca en el Proyecto I+D+i titulado «Relaciones entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil. HAR2017-83545-P», Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, dirigido por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada Rafael López Guzmán.

El proceder de estos personajes era siempre muy parecido, estando imbuidos en el paradigma del momento en que les tocó vivir. Adquirieron tierras en las que invirtieron para conseguir rentas anuales, compraron viviendas en lugares estratégicos de la ciudad, constituyeron capellanías y diversas obras de carácter social con los que purgar sus pecados y mantener su memoria, adquirieron (aquellos que conseguían fortuna) capillas familiares de entierro que decoraban con todo lujo y fundaron mayorazgos para garantizar la indivisibilidad de sus posesiones.

De esta manera no solamente se beneficiaba de sus logros la persona que pasaba físicamente a las Indias, sino que con él todo un entramado familiar, clientelar o de servidumbre, indirectamente también lo hacía. Lo habitual era que parte de las riquezas obtenidas revirtieran a sus lugares de origen y es en este punto en el que hemos centrado nuestra investigación. Es cierto, que a título individual su volumen de acción era muy escaso y a veces se limitaba a la fundación de una capellanía de misas o a la donación puntual de un objeto de plata a un convento del que se fuera muy devoto, no obstante, si realizamos un análisis de conjunto nos daremos cuenta que como grupo supuso un impacto extremadamente fuerte a todos los niveles, destacando el económico y el social, cuya repercusión general aún nos cuesta entender, por lo que se precisan estudios más diversos sobre la materia.

La incidencia de los indianos en Andalucía fue dispar, pudiéndose entender que las regiones más beneficiadas fueron las situadas más próximas a los puertos de Sevilla y de Cádiz, donde también el número de investigaciones sobre estas provincias ha sido tradicionalmente mayor. En nuestro proyecto fijamos la mirada en la región oriental de nuestra comunidad, donde *a priori* la incidencia fue mucho menor pero donde nos estamos percatando de la carencia de estudios globales sobre ellos, aunque comienzan a aflorar acciones muy interesantes que poco a poco daremos a conocer y que ponen en cuestión la premisa de la excepcionalidad.

En esta ocasión miramos hacia la ciudad de Granada a través del análisis documental de algunos de estos personajes, retornados o no, y de su impacto entre los siglos XVII y XVIII. La información localizada permite adivinar que nos encontramos solo con la punta del iceberg, pues a pesar de que los datos son abundantes, el número de legajos y de archivos notariales que quedan por analizar hace que sea casi imposible abarcar su análisis siquiera a largo plazo. Además esta ingente

documentación debe ponerse en relación con las instituciones fundamentalmente religiosas, beneficiarias de las mandas testamentarias, con el fin de averiguar el devenir de los objetos donados y de las capillas dispuestas. En estos casos debemos advertir que el número de piezas existentes hoy día en los edificios religiosos son solo una mínima parte de los referenciados en los documentos, por lo que la labor de archivo se convierte de este modo en esencial.

No obstante, el trabajo realizado nos permite avanzar que las donaciones de piezas de platería se encuentran en lo más alto de las acciones realizadas por los indianos junto a la fundación de capellanías, que por contrapartida, estuvo al alcance de un mayor espectro social y de ahí su ingente número. La adquisición y renovación de capillas así como la promoción arquitectónica también ocupa un lugar destacado, contando entre esas acciones como la dotación a hospitales y un largo etcétera de obras pías. La fundación de mayorazgos, quizás por estar reservados a las clases más pudientes, son menos numerosas aunque fundamentales por su riqueza y extensión.²

Antes de comenzar con este análisis debemos precisar que el impacto social y económico no siempre se realiza solo en un camino de vuelta al territorio de pertenencia, sino que algunos de los andaluces afincados en América miraron también hacia su tierra de acogida para el establecimiento de estas acciones. Valga como ejemplo de este mecenazgo de ida el de Hernando López de Castro, cuyas actuaciones estuvieron circunscritas a la ciudad de México donde residió durante gran parte de su vida. Natural de Granada, hijo de Alonso de Castro y de Isabel López, era propietario de dos viviendas en su ciudad natal, una ubicada en la calle de la Cárcel y otra junto al puente de los Curtidores, edificios céntricos que tras su muerte cedió a sus sobrinas y donde ya residían algunos de sus parientes más cercanos.

Además de las numerosas obras pías que estableció en Nueva España y de las que en esta ocasión no vamos a aportar mayores datos, fundó una capellanía y adquirió una capilla con bóveda de enterramiento en la iglesia del Convento de Nuestra Señora de las Mercedes en la ciudad

2. ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Tesoros viajeros. Mecenazgo y coleccionismo americano en Andalucía. En: AA.VV.: *Desde América del Sur. Arte virreinal en Andalucía*. Catálogo de la Exposición. Proyecto I+D+i «Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur» [Referencia HAR2014-57354-P]. Ministerio de Economía y Competitividad, Granada, pp. 86-90. En el interior de este catálogo de puede consultar algunas de las piezas más señeras vinculadas a las acciones de los indianos en Andalucía.

de México, sobre la que dejó establecidas una serie de cláusulas en su testamento, fechado el 28 de octubre de 1611.³

De este documento notarial se extrae que él tenía un acuerdo particular con el padre fray Francisco Ximénez, vicario provincial de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, para que se le adjudicara y señalara la capilla del Santo Crucifijo, situada en un colateral de la capilla mayor, en el lado de la epístola, para él y su familia. Este edificio estaba en proceso de renovación, por lo que dejó establecida la obligación de hacer traslado al nuevo templo cuando este se hubiera construido, debiendo tener en él una capilla dispuesta de la misma forma y con los mismos condicionantes.

Esta capilla sería el lugar elegido por Hernando López de Castro como lugar de enterramiento, tanto para él como para su «*amada y querida* mujer» Inés de Velasco, y sus descendientes, y se reservaba para este fin el espacio central de la peana del altar. Para realizar la capilla y concluirla con todo su adorno destinó un total de 3.000 pesos de oro común, en el que se incluía la creación de un retablo con todos sus elementos asociados para darle una mayor suntuosidad.

Por otro lado, para el mantenimiento de la capilla y la fundación de una capellanía de misas ordena a sus albaceas tomar la cantidad de 6.000 pesos de oro común en reales que debían invertir en bienes seguros, para que con las rentas anuales de su explotación se pudiera cubrir la totalidad de los gastos derivados de su mantenimiento. Todo ello debía realizarse con el parecer y arbitrio del vicario provincial o del padre comendador que velarían por el cumplimiento de todo lo concerniente a su orden.

2. LA CIUDAD DE GRANADA Y EL MECENAZGO INDIANO DE VUELTA

Si nos centramos en la ciudad de Granada cada vez son más los casos documentales que podemos constatar de donaciones o mercedes hechas por indianos a algún edificio religioso, aunque con diferente finalidad o intencionalidad. Para favorecer la claridad en la exposición vamos a presentar estos datos, la mayoría de ellos inéditos, por orden cronológico siempre que nos sea posible.

3. Archivo General de Indias (AGI): Contratación, 310, N. 8, folios 22r-26v. *Bienes de difuntos de Hernando López de Castro*.

2.1. Damián Ruiz de Salazar y sus mercedes a los conventos de San Agustín y de San José

El convento femenino carmelita de Granada fue fundado en 1582 por Ana de Jesús, compañera de toda confianza de Santa Teresa.⁴ A su llegada a Granada las monjas se establecieron en la calle Elvira pero a partir de 1590 se mudaron a su actual emplazamiento, en el barrio del Realejo, al adquirir las casas pertenecientes a los duques de Sessa, descendientes del Gran Capitán. El viejo y ruinoso edificio debió ser reedificado en la segunda década del siglo XVII, y se inauguraría el 15 de abril de 1629 bajo la advocación de san José. El templo, de una sola nave, con la estructura sencilla y sobria propia de la orden, sigue conservando hoy su aspecto original.

Es llamativo como al poco tiempo de la compra de las viviendas que se adaptaron como primer convento de monjas carmelitas se recibiera la que pensamos sería una de las primeras donaciones que un indiano realizó al convento. Nos referimos a la efectuada por Damián Ruiz de Salazar, hijo de Francisco Ruiz de Salazar y de Francisca de la Torre, quien en su testamento, firmado en Cuzco el 15 de septiembre de 1598,⁵ haría una mención especial a este, destinando una parte pequeña de sus bienes.

Según se desprende de la documentación Ruiz de Salazar hizo donación de un total de 3.550 ducados para diferentes fines a la ciudad de Granada aunque la mayoría tenía por destino a sus propios familiares y parientes: Juan Ruiz de Salazar, María de la Torre, Ana de la Torre, Guiomar López, María Ruiz de Salazar e Isabel de Soria. Por otro lado, concederá 25 marcos de plata con la orden de que con ellos se hiciera una lámpara y se la dotara de aceite para colocarla en la capilla de Nuestra Señora de Gracia del convento de San Agustín, inmueble fundado en 1513 y desaparecido hoy en su integridad. Ahora bien, con respecto al legado efectuado al convento carmelita de San José se especifica lo siguiente:

4. GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Monografía Arte y Arqueología, 4, Universidad y Diputación Provincial, Granada, 1989, p. 230.

5. AGI: Contratación, 253. N.º 7. *Testamento de Damián Ruiz de Salazar*.



Fig. 1. *Convento de San José de Granada*. Exterior

Ytem, mandamos a Damian (sic) Nuñez de Salazar, prima del difunto, çien ducados de Castilla puestos en la dicha çiudad de Granada a riesgo y quenta de la susodicha y a costa del dicho difunto, y si la susodicha fuere muerta los aya y herede doña Luisa de Buenaventura, monja profesa en el monasterio de las carmelitas descalzas de la dicha çiudad para que por ella los aya el dicho convento y se destribuyan (sic) en las cosas más necesarias del ornato de la sacristía del dicho convento.

Ytem, mandamos al convento de carmelitas descalças de la dicha çiudad de Granada çinquenta ducados para que los distribuyan en las cosas más necesarias del dicho convento.⁶

Quizás la donación se efectuara por conocer a una de las monjas profesas del citado convento, la referida doña Luisa de Buenaventura, aunque desconocemos si entre ellos había alguna relación de parentesco como era lo habitual en estos casos. No obstante, lo que queda patente es la necesidad económica del convento lo que se desprende al destinarse otra partida 50 ducados a las cosas más urgentes, sin un propósito o finalidad concreta.

6. AGI: Contratación, 253. N.º 7. *Testamento de Damián Ruiz de Salazar*.

2.2. Petronila Carrillo y el convento de Nuestra Señora de la Cabeza de Granada

Otra de las donantes será Petronila Carrillo, hija de Juan de Valencia y de Mariana Carrillo y esposa de Juan Martínez. Para cuando redacta su testamento en Zaragoza (Nueva Granada) el 5 de mayo de 1604, ya era viuda y sus padres también habían fallecido.⁷ En este caso los principales beneficiarios van a ser los frailes carmelitas calzados del convento de Nuestra Señora de la Cabeza de Granada.

La fundación de este edificio religioso se produce a mediados del siglo XVI estableciéndose en principio en la Cuesta de Gomérez en la casa que había servido como hospital de San Juan de Dios en un lateral de la puerta de las Granadas.⁸ Posteriormente, motivados por razones de espacio y de intereses económicos, se trasladarían a su emplazamiento definitivo junto al río Darro, donde hoy ocupa su espacio el ayuntamiento de la ciudad y la plaza del Carmen, por lo que apenas pueden identificarse elementos de su pasado conventual y menos aún de su patrimonio mueble.

En su testamento especifica que tiene a censo 400 ducados en Castilla, 200 en Granada en poder de un tal don Fabrique que va dando a los frailes del convento de Nuestra Señora de la Cabeza y los otros 200 en Sevilla en manos del mercader Luis de Gure que vivía en el compás de San Clemente. En el documento de últimas voluntades deja establecido el envío de 2.000 ducados más sobre estos 400 al mencionado mercader para que conjuntamente con don Fabrique:

...funden y hagan aciento estableciendo una capellanía en Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Granada, para que se digan hordinariamente sinco misas cada semana, los cuales serán domingo, lunes, miércoles, viernes y sábado, y con que se digan los días de fiestas de Nuestra Señora cantadas, las cuales se digan por mi ánima y de mi marido Juan Ramírez Coy y de mis difuntos y suyos, los cuales dichos ducados se envíen registrados dentro de un año a la zibdad de Sevilla a la Contratación della, para que allí se entreguen al dicho Luis de Gure, y esta es mi voluntad.⁹

7. AGI: Contratación, 346A. N. 1, R. 8, folios 6v-8v. *Bienes de difuntos: Petronila Carrillo*.

8. GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL: *La arquitectura religiosa...*, op. cit., pp. 209-210.

9. AGI: Contratación, 346A. N. 1, R. 8, folio 7r. *Bienes de difuntos: Petronila Carrillo*.

Pero además de los 2.000 ducados que destina a la fundación de esta capellanía dotará otra partida de 100 ducados más de buen oro para que con ellos se diera renta perpetua a la lámpara que iluminaba el altar de la Virgen de la iglesia del mismo convento, costeando de este modo el aceite de esta y para que en todo momento permaneciera encendida.

Desde la Casa de Contratación se certifica a las «justicias» de la ciudad de Granada la llegada en 1620 de 1.138 pesos y 4 tomines de oro de 20 quilates como bienes de Petronila Carrillo. El 16 de noviembre de ese mismo año el prior y los frailes del convento carmelita granadino dejarán constancia del cobro de los 2.000 ducados mediante un poder notarial.¹⁰

2.3. Daniel de Saavedra, benefactor del convento de Santa Cruz de la capital granadina

Natural de Tuy, provincia de Pontevedra, era Daniel de Saavedra, hijo de Diego Casa de Saavedra y de María Rodríguez de Lugo. Desconocemos cuándo partió hacia América pero sí que se estableció como vecino de la Villa Imperial de Potosí, donde haría fortuna y donde fallecería y dejaría testamento fechado el 21 de junio de 1614. En una de las cláusulas se especifica lo siguiente:

Ytem, mando que de mis bienes //^{8v} se saquen dozientos pesos corrientes y dellos se conpre y haga una corona de oro para la imagen de Nuestra Señora de la Esperança que está en el Convento de Santa Cruz que es de los frailes de Santo Domingo en la çiudad de Granada, donde prometo tomar el ávito de la dicha horden y mis albaças envíen los dichos dozientos pesos dirigidos al padre prior del dicho convento a costa de la propia plata..., y encargo al dicho padre prior que luego que los reçiva mande hazer la dicha corona y se ponga en la dicha imagen, y esto pido se haga luego que sea fallecido.¹¹

El convento dominico de Santa Cruz la Real al que hace merced es uno de los más antiguos de la ciudad y se fundó el mismo año de

10. AGI: Contratación, 346A. N. 1, R. 8, folio 13r. *Bienes de difuntos: Petronila Carrillo.*

11. AGI: Contratación, 946. N. 3, folios 8r-8v. *Bienes de difuntos: Daniel de Saavedra.*



Fig. 2. *Nuestra Señora de la Esperanza*. Convento dominico de Santa Cruz la Real. Granada. Siglo XVI. Alabastro

la conquista debido a la especial protección que ofrecieron los Reyes Católicos a la orden de predicadores. La devoción a la Virgen María caló profundamente en el convento desde que se erigió, siendo *Nuestra Señora de la Esperanza* y *Nuestra Señora del Rosario* las imágenes que

mejor podemos asociar a ellos lo que daría paso con el tiempo a cofradías muy importantes en la ciudad.¹²

La talla que nos ocupa, con tradición de imagen aparecida, es una talla del siglo XVI realizada en alabastro de apenas 40 centímetros de altura. A esta imagen iba destinada la solicitud de Daniel de Saavedra y será su albacea testamentario Alonso de Santana, vecino también de Potosí, quien se encargue de ejecutar sus deseos. Para ello, y entendemos que para satisfacer otras cláusulas y los costes del envío, remitirá dos barras de plata a la Casa de Contratación que llegarán en el galeón de *Nuestra Señora de Atocha* en 1616 marcadas del siguiente modo: la primera marcada con el número 1583, de ley 2380 y peso de 123 marcos y una onza, y la segunda marcada como 1582, de ley 2360 y de peso 126 marcos y 6 onzas, que valen 1201 pesos y 3 tomines que se debían entregar a un tal Lorenzo Remón.¹³ Desconocemos si finalmente se cumplió el encargo de Saavedra de hacer la corona de oro para la Virgen, por desgracia hoy no se conserva ninguna de estas características en el convento que podamos relacionar con esta documentación.

2.4. Pedro Galera y el convento de los Santos Mártires

Otro convento de importancia en la ciudad de Granada será el de los Santos Mártires, fundado en 1573 en memoria de los santos Cosme y Damián. Este se emplazó en la parte más alta del barrio de la Antequeruela, en el área donde se encontraba la ermita de los Mártires erigida por los Reyes Católicos y cuya administración dependía de la Capilla Real.¹⁴ Desaparecido paulatinamente tras la desamortización, poco conocemos acerca de su historia constructiva y artística, no obstante valgan las palabras de Henríquez de Jorquera sobre el convento, palabras que tomamos con la prudencia que debe atenderse a las crónicas históricas: «vistoso y agradable, labrado a lo moderno con buenas

12. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL LUIS: «Cofradías y devociones populares en el convento de Santa Cruz la Real de Granada», *Revista de Humanidades*, 27 (2016), s.p. Consultado el 20 de julio de 2017: <http://www.revistadehumanidades.com/articulos/110-cofradias-y-devociones-populares-en-el-convento-de-santa-cruz-la-real-de-granada>.

13. AGI: Contratación, 946. N. 3, folio 5r. *Bienes de difuntos: Daniel de Saavedra*.

14. GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL: *La arquitectura religiosa...*, op. cit., p. 236.

capillas, claustro y oficinas».¹⁵ Sin embargo, se conserva una vista del convento, con su claustro, terreno agrícola acotado y el templo, perfectamente representados en la plataforma de Ambrosio de Vico, primera vista topográfica de Granada, bastante cercana a la realidad, abierta a buril por Francisco Heylan en 1613,¹⁶ cuyo objetivo era integrarse como ilustración de la *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos la cual no se imprimiría hasta 1996, aunque sus láminas se conocieron desde su realización y se hicieron copias de muchas de ellas.¹⁷

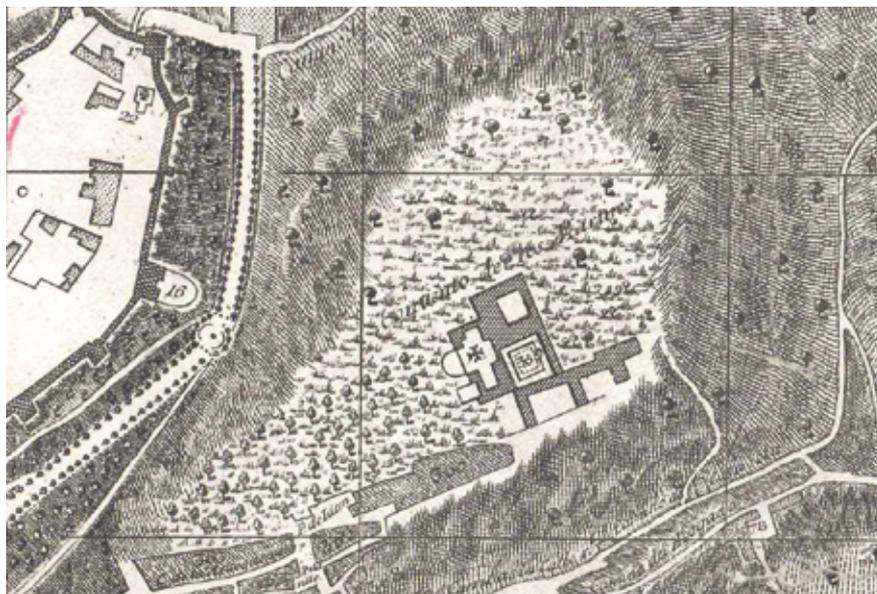


Fig. 3. Convento de los Santos Mártires de Granada, detalle de su emplazamiento. Plano de Dalmau, grabado por Ribera, 1796

15. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, FRANCISCO: *Anales de Granada: descripción del reino y ciudad de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 à 1646*, 2 vols. Publicaciones de la Facultad de Letras, Granada, 1934, p. 628.

16. MORENO GARRIDO, ANTONIO; GÓMEZ-MORENO, JOSÉ MANUEL y LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL: «La Plataforma de Ambrosio de Vico: Cronología y Gestación», *Revista del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental*, 1 (1984) pp. 6-11.

17. Con mayor grado de definición aparece en el plano topográfico de Francisco Dalmau de 1796.

A este convento carmelita destinará Pedro Galera, difunto en Guadalajara (Nueva España), la cantidad de 22.000 pesos más 334 pesos y 4 tomines en plata.¹⁸ Este indiano era vecino de la villa de Llerena e hijo de Pedro Galera Arias y de Juana de Palacios, naturales de Granada. En su testamento dejó constancia de que un pariente suyo, fraile carmelita descalzo de esta ciudad, le solicitó en una carta que hiciera una fundación pía, solicitud que él aceptó e hizo donación de la hacienda que tenía en la ciudad (de la cual desconocemos su alcance), prometiendo además la cantidad reseñada con anterioridad que cataloga por bienes eclesiásticos, para que de este modo los cobrara más fácilmente su primo fray Ángel (quien pensamos fue quien se puso en contacto con él) o cualquier otro conventual.¹⁹

[Al margen:] Manda para Castilla.

Ytem, declaro que por quanto yo tengo comunicado por cartas con un pariente mío, frayle carmelita descalzo que reside en la çiudad de Granada, se haga çierta fundaçión pía, para cuiio efecto he hecho donaçión de cantidad de hazienda que en la dicha çiudad de Granada tengo, e para más aumento del serviçio de Dios he prometido otros veynte y dos mil pesos //7r de los bienes que acá Dios me a dado, por tanto digo que e hago e señalo por bienes eclesiásticos la dicha cantidad de los veynte y dos mil pesos...

El testamento lo otorgó en la ciudad de Zacatecas el 1 de septiembre de 1620, no obstante, no hay constancia de la llegada de parte de este legado al menos hasta el 20 de diciembre de 1639 en el que desde el convento de los Santos Mártires se certifica la donación,²⁰ que se recibiría en la Casa de Contratación de Sevilla dos meses más tarde de la mano de fray Juan de San Bernardo, rector del colegio del Ángel por orden del prior.²¹

18. ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Llegó de América. Análisis de las donaciones de *indianos* andaluces a conventos y monasterios carmelitas de Granada y Sevilla», *Congreso Internacional Os Carmelitas no mundo luso-hispánico*. Portugal, 2017. En prensa.

19. AGI: Contratación, 401. N.º 1, folio 6r-8v. *Testamento de Pedro Galera*.

20. AGI: Contratación, 401. N.º 1, folio 3r. *Herederos de Pedro Galera sobre cobrar sus bienes*.

21. AGI: Contratación, 401. N.º 1, folio 10r. *Notificación de entrega de los bienes de Pedro Galera por parte de la Casa de Contratación*.

2.5. El capitán Juan Álvarez de la Vega y sus fundaciones piadosas

El caso de este indiano es bastante particular pues de su testamento se extrae información muy relevante de una serie de obras pías que funda en la ciudad de Granada, de donde era originario, y de las cuales una de ella es especialmente llamativa. Este capitán era hijo de Gaspar de la Vega y de María Álvarez y había ejercido como mercader en la ciudad de los Reyes del Perú.²² Al fallecer en la década de los años treinta del siglo XVII deja estipulado que su lugar de enterramiento se debía realizar en el convento de San Francisco de esa ciudad americana, en el espacio de la capilla mayor, debiendo realizarse su sepultura con toda dignidad. Se debía cubrir con el hábito franciscano pues certifica que él era fraile tercero de la orden desde hacía más de veinte años, contando con título acreditativo.

De todas las disposiciones que realiza en el documento notarial solo vamos a centrarnos, por el tema que nos ocupa, en aquellas que tienen que ver con la capital granadina. En esta ciudad tenía varias propiedades, fundamentalmente inmuebles que se situaban en el área del Albayzín bajo, entre ellos destaca una casa principal que él mismo construyó en el barrio de San Pedro y San Pablo, que hacía testera con la placeta de Nuestra Señora de la Victoria donde daba una de las puertas principales, otra entrada postrera daba a la Victoria y una tercera a una calle secundaria. En la misma plazuela contaba con otra vivienda más pequeña frontera con la puerta de la iglesia. En la calle de San Juan de los Reyes tenía otra casa principal con otros dos edificios accesorios que conformaban un conjunto y otra vivienda principal en la calle de la Gloria, cuya casa accesorio pertenecía a la parroquia de San Pedro y San Pablo, quizás por cesión antigua realizada por el propio capitán.

Del importante legado que envía a la ciudad granadina, una parte estará destinado a sus parientes y familiares, siendo especialmente beneficiado su hermano por parte de madre, Gaspar de los Reyes, a quien deja 1.000 pesos de a ocho reales de plata doble. Tanto este importe como el montante general de la plata destinada a Granada lo envió a través de Luis Ortiz de Medina, a quien nombra como uno de sus albaceas testamentarios y quien estaba próximo a partir en el siguiente galeón hacia la península, con los que de esta manera se aceleraban los trámites administrativos y los tiempos de llegada.

22. AGI: Contratación, 421.ª. N.º 2, folios 9v-23r. *Bienes de difuntos: Juan Álvarez de la Vega.*

El registro de las barras de plata enviadas por Juan Álvarez de la Vega se realizó en Portobelo el día 18 de julio de 1636 y el 9 de agosto del mismo año, y se embarcaron en los galeones denominados de *Nuestra Señora de la Concepción* y *Nuestra Señora de Regla*. A su llegada a Sevilla debía reclamarlas Carlos Lozano, contador del conde duque de Sanlúcar la Mayor para entregarlas posteriormente al deán de la catedral de Granada que por aquel entonces era Pedro de Medina. El presbítero notificó su predisposición para recepcionar el montante de dinero el 12 de enero de 1637, pero no es hasta el 7 de julio de ese año cuando se le notifica que los 10.500 pesos de a ocho reales que le correspondían estaban disponibles en la Casa de Contratación sevillana. Con esta plata, y con otra que con probabilidad llegaría más tarde, el deán debía realizar las gestiones necesarias para dar cumplimiento a las mandas testamentarias del donante.

De la totalidad del dinero remitido a la catedral granadina se debía extraer la cantidad de 16.000 reales para invertirlos en una serie de fincas, a elección del deán, para que de sus rentas se pagase a tres músicos que tocasen la chirimía para acompañar al Santísimo Sacramento todas las veces que saliera, de día o de noche, a visitar a los enfermos y que le sirviera de acompañamiento siempre. Las parroquias agraciadas con esta cláusula serían las parroquias de San Pedro y de San Pablo y la de San Juan de los Reyes, lo cual no es extraño pues recordemos que se ubican en el entorno del barrio donde vivía. El sueldo de los tres músicos debía consensuarse con los curas de ambas parroquias y con el dinero restante de los réditos de las fincas sujetas a esta obra pía, los sacerdotes de ambas parroquiales debían decir cuántas misas se pudiera en su nombre.

Con el remanente monetario de la plata enviada al deán granadino se debían de otorgar además 100 reales anuales al convento y hospital de la Orden de San Juan de Dios para ayudar en la cura de los pobres; un tercio del dinero restante al convento de Nuestra Señora de la Victoria para misas por su alma; otro tercio al convento de Nuestra Señora de las Mercedes o al de la Santísima Trinidad, el que primero se dispusiera a partir a «tierra de infieles» para la redención de los cautivos y la última tercia parte restante, reservarse para casar a huérfanas pobres. Podemos comprobar como en este caso el número de conventos implicados es mayor y el alcance del dinero de las Indias está más presente.



Fig. 4. Detalle del emplazamiento de San Pedro y San Pablo, San Juan de los Reyes y del convento de la Victoria. Plataforma de Vico, grabada por Heylan, 1613

2.6. Luis Cortés de Puebla, devoto de Nuestra Señora de Gracia de Granada

El caso del capitán Cortés de Puebla será uno de los más destacados.²³ Natural de Granada y fallecido en Nueva España hizo su testamento en México el 7 de diciembre de 1654, en él estableció una cláusula mediante la cual ordenó que se entregase al mercader Cristóbal Jiménez la cantidad de 300 pesos de oro común en reales de sus bienes para que con ellos encargara la realización de una lámpara de plata. Ésta debía ser enviada posteriormente a su ciudad natal y donada al convento de Nuestra Señora de Gracia de la Orden de Trinitarios Descalzos para colocarla en la iglesia frente a la imagen titular localizada en el altar mayor.²⁴

Este convento se había comenzado a construir en los años veinte del siglo XVII siguiendo el diseño y la supervisión de fray Sebastián de San José, hermano de la orden, y se concluyó en 1635 con la traslación de la imagen de la Virgen y la colocación en su altar,²⁵ por lo que llevaba muy poco tiempo construido y así lo pudo conocer Cortés antes de su partida hacia América. Por las fechas referidas, probablemente a mediados de siglo el convento precisara de dinero o bienes materiales con los que atender al adorno y ornato interior del templo y el capitán asentado en el territorio novohispano será uno de los donantes.

23. QUILES GARCÍA, FERNANDO. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla, Bosque de Palabras, p. 93.

24. AGI: Contratación, 438. N.º 1, R, 1, folios 7r y 7v. *Bienes de difuntos: Luis Cortés*.

25. GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL: *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 220-221.

El mercader, que debía hacerse cargo también del cobro de sus bienes y de ejecutar el resto de sus voluntades, inmediatamente después del fallecimiento de Cortés encargará la ejecución de la pieza de orfebrería reseñada que recaerá en Jerónimo de Abecia, maestro platero residente en Nueva España. Una vez ejecutado el encargo y antes de remitirlo a la península, Cristóbal Jiménez solicita a las autoridades que se interrogara tanto al obrador como a otros plateros asentados en la ciudad para garantizar que la lámpara cumpliera con las indicaciones dadas por Luis Cortés y que el importe pagado por ella fuera el correcto, todo ello a pesar de que el escribano de provincia Diego de los Ríos ya había certificado que la lámpara estaba quintada correctamente.²⁶ Así, en México entre los días 1 y 2 de junio de 1655 se tomará testimonio no solo a Jerónimo de Abecia, sino también a Manuel de la Mata y a Francisco Rodríguez, todos ellos maestros plateros de majonería, de 40, 35 y 34 años respectivamente.²⁷

La declaración más relevante será la realizada por Abecia puesto que en las otras dos los datos que se extraen son exactamente los mismos y solo sirven para dar validez al testimonio del obrador, así pues solo nos centraremos en este del que se desprende lo siguiente:

Gerónimo de Avezia, maestro de platero de majonería [...], dixo que //^{4v} como tal maestro del dicho arte de platero a echo y labrado la lámpara de plata que refiere de lo pedimento, la qual pesa veinte y tres marcos bien pesados, que a su ley valen çiento y ochenta y tres pesos,²⁸ y de echura de cada marco le pagó a este dicho declarante el dicho Christóval Ximénez a quatro pesos y 6 reales que a lo que corre en la platería desta çiudad, de forma que dicha lámpara así de plata como de echura y a ley costó tresientos y tres pesos y quatro tomines. Y esté fecha con toda perfeçión y según el arte.

El cajón intitulado «A Nuestra Señora de Graçia de Trinitarios Descalzos de la çiudad de Granada» en el que se envió esta lámpara, llegó a Sevilla en el galeón nombrado de la *Purificación de Nuestra Señora y San Antonio*, procedente de Veracruz, que arribó en puerto

26. AGI: Contratación, 438. N.º 1, R, 1, folios 3r. *Bienes de difuntos: Luis Cortés*.

27. AGI: Contratación, 438. N.º 1, R, 1, folios 3v-5r. *Bienes de difuntos: Luis Cortés*.

28. En las declaraciones de Manuel de la Mata y de Francisco Rodríguez fijan este valor en 187 pesos, no obstante, este hecho no afecta a la tasación final de la pieza que se sigue fijado en 303 pesos y 4 tomines.



Fig. 5. Convento de Nuestra Señora de Gracia de Granada. Exterior

sevillano en octubre de 1655. En un principio debía entregarse a Luis de la Cerda Valdera, vecino de Granada y nombrado consignatario para este efecto; no obstante, por petición expresa de este se convino que en su lugar la recibiera el padre fray Miguel de la Virgen, redentor de cautivos y religioso de la misma ciudad, en virtud de un poder otorgado por el padre provincial, definidor y ministros del convento beneficiario. Este religioso el 3 de abril del año siguiente solicitará a las autoridades competentes de la Casa de Contratación de Indias la exención del pago de las costas y fletes precisamente por tratarse de una limosna, exención que consigue poco tiempo después.²⁹

29. AGI: Contratación, 438. N.º 1, R, 1, folios 1r. *Bienes de difuntos: Luis Cortés.*

Antes de proceder a la entrega de la pieza se procedió a una última verificación en la sala del tesoro, certificando el contraste el peso de 23 marcos y 6 onzas en el que se incluía un perno de hierro en el que venía armada. La entrega final se produce el 13 de mayo de 1656, tras lo cual fue conducida a su destino. De su trayectoria posterior nada sabemos y como otras muchas piezas de su rico patrimonio histórico-artístico a día de hoy están en paradero desconocido o no se conservan fruto de su propio devenir histórico.³⁰

2.7. El granadino José de Montalvo y Palma, devoto de la Virgen de Gracia

José de Montalvo y Palma será uno de los mecenas indianos más importantes del convento de Nuestra Señora de Gracia de Granada.³¹ Era hijo de Tomás de Montalvo y Zúñiga y de Baltasara Fernández de Palma y pasa por primera vez a América de la mano del bachiller jurista Pedro de Miranda y Santillán,³² quien fue nombrado fiscal de la Real Audiencia de Guatemala el 20 de mayo de 1664.³³ Montalvo y Palma llegó a tener una hacienda considerable e invirtió una gran cantidad de dinero en la adquisición de fincas, inmuebles y títulos; no obstante, nos centraremos en su relación con el convento trinitario descalzo que, ubicado en el barrio de la Magdalena, se comenzó a edificar en los años veinte del siglo XVII.

Las primeras donaciones que tenemos constatadas se efectuaron en 1685 en que dio cuatro candelabros de plata de cuatro varas de alto cada uno de ellos «de extraordinaria hechura, que tuvo cada uno de costes cien escudos de a diez reales de plata».³⁴ Poco tiempo después encargaría

30. CÓRDOBA SALMERÓN, MIGUEL: *Las órdenes religiosas y el arte barroco. El patrimonio de los Trinitarios Descalzos de Granada*, Colección Arte y Arqueología, 58, Editorial de la Universidad, Granada, 2003.

31. Un análisis completo de las labores de mecenazgo de José de Montalvo y Palma y de su trayectoria y posesiones se puede ver en: ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Legados de ultramar. Las donaciones de José de Montalvo y Palma al Convento de Nuestra Señora de Gracia de Granada». En: QUILES GARCÍA, FERNANDO y LÓPEZ PÉREZ, MARÍA DEL PILAR (coords). En prensa.

32. Bachiller jurista en 1650-1651, fallece en 1669. MADROÑAL, ABRAHAM: «De Grado y de Gracias». *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2005, p. 451.

33. AGI: Contratación, 5789. L.2, folios. 361-363. *Pedro de Miranda y Santillán*.

34. CÓRDOBA SALMERÓN, MIGUEL: *Real Convento de Nuestra Señora de Gracia (Trinitarios Descalzos) de Granada. Estudio histórico-artístico*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Granada, 2001, p. 69.

otros dos candelabros de mayores proporciones y un viso con una cruz, ambos de plata, para el sagrario del altar mayor y que serían utilizados en la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de Gracia, además de una serie de alhajas para la Virgen. Quizás por su generosidad se le concedió el honor de cederle una de las capillas del templo, la segunda del lado de la Epístola, denominada de San José.

Rápidamente, José de Montalvo y Palma se movilizó para adecuar su aspecto y habilitarlo para su uso, y para ello encargó la construcción de su bóveda al maestro de albañilería Juan de la Torre. Las obras tuvieron un coste de 2.242 reales y concluyeron el 14 de mayo de 1692.³⁵ Dos meses antes, el 24 de marzo, dotó y fundó tres fiestas solemnes perpetuas en el convento.³⁶ Poco tiempo después pintó y estofó con flores de oro la capilla, y en 1710 le realizaría un frontal de plata de seiscientas onzas, valorado cada marco en «treinta y ocho reales de vellón». Finalmente, en su testamento pidió que se ejecutaran «unas varandillas de hierro que corriesen por encima de la última grada, desde la una a la otra pared del crucero, con todo el primor que discurriese el padre ministro», la que se realizó con un coste de 14.000 ducados.³⁷

2.8. Antonio Morcillo y la Virgen de las Angustias

Al analizar el inventario de bienes perteneciente a la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias de la basílica homónima de la capital granadina nos encontramos con un dato muy interesante que hace alusión a la donación de dos objetos de plata realizada por un personaje del que no podemos ofrecer mayores datos.³⁸ De hecho, tampoco podemos corroborar su apellido, puesto que en el documento donde se le menciona y que nos puso tras su pista aparece borroso por lo que la incógnita es aún mayor.

35. ARChGr: Catálogo de Pleitos. 1080-012, folio 2v. *Libro de la hacienda que yo don Joseph de Montalvo y Palma, veçino desta çiudad, y della e conprado para honra y gloria de Dios Nuestro Señor en esta ciudad.*

36. *Ibid.*, folios 3r-3v.

37. CÓRDOBA SALMERÓN, MIGUEL: *Real Convento de Nuestra Señora de Gracia (Trinitarios Descalzos) de Granada...*, op. cit., p. 69.

38. Archivo de la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias (ABNSA): *Libro de la Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias donde se toman las razones de los cabildos y elecciones de esclavos menores y mayordomos y otros ofçios de dicha esclavitud, y asimismo al fin de dicho libro están sentados todos los hermanos de esta dicha esclavitud, siendo primero hermano esclavo el ilustrísimo señor don Martín de Ascargata, mi señor arzobispo de Granada*, folio 108v.

Antonio Morcillo, que así será como lo conozcamos, que residía por entonces en Jalapa, hará donación de dos sensacionales blandones de plata a la misma hermandad de las Angustias a la que también beneficiaría Luis Pérez Navarro. Estos ricos objetos llegarían por mano de su albacea testamentario Juan Bautista Gómez de Cosío y tenían un peso de 193 onzas y ocho adarmes «quitado todo lo que no es de plata». La calidad de estos objetos debió de ser superior pues estaban valorados en el mismo precio de «11 dineros» que la custodia analizada en el caso de Pérez Navarro.

2.9. Luis Pérez Navarro, un almeriense en la Diócesis de Quito

Un ejemplo del proceder de estos indianos enriquecidos en América es el caso del almeriense Luis Pérez Navarro, natural de Terque y del que ya realizamos un estudio anterior.³⁹ Este religioso pasaría a las Indias con tan solo 21 años como criado y posteriormente secretario de cámara del obispo y futuro virrey del Perú, Diego Ladrón de Guevara Orozco y Calderón; no obstante, y aunque nunca dejará de tener contacto con él, su carrera despejará con la llegada del siglo XVIII cuando alcanzará el curato, la vicaría y la judicatura eclesiástica de la villa de Riobamba en el obispado de Quito y posteriormente ejerciendo como presbítero comisario del Santo Oficio de la Inquisición de la iglesia metropolitana de Quito y canónigo de la catedral.

A su regreso a la península, el resto de su vida transcurrirá fundamentalmente entre Almería y Granada, cuando inicia un proceso frenético de compras, fundaciones, donaciones, etcétera, del que dan fe los archivos notariales.⁴⁰ Así, adquiere varias viviendas en ambas capitales y su provincia, funda un mayorazgo, compra varias capillas e innumerables bienes raíces. Además, se hace cargo de la dote de varios miembros de su familia, donde aparecen reseñados conjuntos de alhajas muy ricas que debió traer de Quito o de otros lugares del continente.

39. ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE y ESPINOSA SPÍNOLA, GLORIA: «El mecenazgo indiano en Andalucía oriental: el caso de don Luis Pérez Navarro». En: RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA; FERNÁNDEZ VALLE, MARÍA DE LOS ÁNGELES, y LÓPEZ CALDERÓN, CARMEN: *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón, 2016, pp. 233-253.

40. Entre los principales, los Archivos Notariales de Granada y de Almería, aunque también hay datos muy importantes en el Archivo de la Chancillería de la capital granadina.



Fig. 6. *Custodia donada por don Luis Pérez Navarro. Basílica de las Angustias. Siglo XVIII*

En el plano espiritual dotaría a sus capillas con bienes que permitieran su mejor ornato, además esculpiría su escudo de armas, y tendría intención de colocar rejas y de contratar la creación de varias esculturas que decorarían su capilla del convento de San Antonio Abad de Granada.⁴¹ En este sentido, la pieza más destacada de las traídas por Pérez Navarro de las que tengamos noticia es una custodia quiteña de gran riqueza compositiva y material que en un principio iba destinada a su capilla de la iglesia mayor de Terque y que por diversas vicisitudes, que analizamos en ese mismo escrito, donaría finalmente a la Real Esclavitud de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, pieza que se conserva todavía.

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como puede advertirse, durante el siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII Granada seguía inmersa en la construcción de grandes conventos, templos y monasterios que poco a poco fueron transformando la fisonomía de la ciudad. Para su edificación se precisaba de abundantes recursos, por lo que, si no se contaban con donantes poderosos lo habitual era la búsqueda de financiación allá donde se pudiera. En este sentido el dinero llegado de América a través de estos indianos constituía un gran alivio para las arcas mermadas de las órdenes religiosas. Por poca o mucha ayuda que supusieran siempre constituía un avance para los objetivos marcados. Es así como constatamos que las primeras donaciones serán de tipo económico para colaborar en la edificación, conclusión o perfeccionamiento de la estructura de los edificios.

No obstante, conforme pasa el tiempo y avanzamos en la centuria constatamos una mayor diversidad de actuaciones motivadas por la necesidad de dotar a los espacios construidos de bienes de diversa naturaleza para embellecerlos. En este sentido, la donación de piezas de plata, de aceite con que mantener viva la llama devocional, la adquisición y dotación de capillas,... serán acciones cada vez más presentes y buscadas, que unidas a la fundación de obras pías, constituyen la base sobre la que perfilar la presencia de América en la ciudad.

41. LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «El convento de San Antón y el mecenazgo Indiano», *Entre Ríos. Revista de Arte y Letras*, 21-22 (2014). Número temático: Ora et Labora. Conventos Granadinos, pp. 98-108.

EL MECENAZGO DE LOS MORENO BELTRÁN-CERRATO EN LA CATEDRAL DE MÉXICO¹

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

Universidad de Granada

anarg@ugr.es

La proyección de estos motrileños en la ciudad de México en el siglo XVIII sigue el modelo de otras familias andaluzas que emigraron a la Nueva España, aunque con la singularidad de que en este caso el tándem perfecto de ambos hermanos propició su ascenso en niveles divergentes pero complementarios en la sociedad novohispana. Por un lado, Agustín Moreno y Castro, que ostentó el título de primer marqués de Valle Ameno e hizo carrera militar como capitán de infantería del Regimiento de Barcelona, y por los servicios brindados en campañas militares al rey Felipe V se le confirió el grado de coronel, así como el gobierno de Nuevo México. Además de participar en el negocio de la minería, formando parte del consorcio para la gestión de la mina del Real del Monte en Pachuca. Se distinguió también por ser un importante benefactor en la Nueva España, en especial de las carmelitas de Querétaro. Alonso Moreno y Castro, por su parte, fue clérigo, teólogo, filántropo, escritor y mecenas de las artes.

Ambos conformaron redes clientelares andaluzas en México. De ahí que, el marqués de Valle Ameno, por sus vínculos en la minería, se relacionara con el onubense Pedro Romero de Terreros, primer conde de Regla² y uno de los hombres más ricos y poderosos del momento. Así como la coincidencia de la presencia de destacados andaluces en

1. Nuestro más sincero agradecimiento a Guadalupe Romero Sánchez, Francisco Montes González, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, José María García Redondo, Verónica Zaragoza, Alejandro Villalobos y Elisa Ruiz Covarrubias por la ayuda prestada para esta investigación.

2. Pedro Romero de Terreros (Cortegana, Huelva, 1710-1781, Huasca, México).

relación con el arzobispado de México, coincidiendo con la labor del que fuera deán de la catedral metropolitana, Alonso Moreno y Castro, que fue mano derecha del arzobispo y gobernador de México, el gaditano, Juan Antonio Vizarrón.³ Junto con el proteccionismo de Moreno y Castro hacia el arquitecto accitano Lorenzo Rodríguez,⁴ quien ejecutara entre sus obras más destacadas, el sagrario de la catedral de México en 1767. El hecho de que Rodríguez fuera andaluz parece haberle granjeado el favor de estas dos figuras tan sobresalientes de la vida eclesiástica mexicana en aquel tiempo.⁵

Justamente a través del estudio de los sermones del deán Moreno y Castro y los de sus contemporáneos, podemos vislumbrar las redes de amistad con otros prelados, como la que le unió a fray Melchor Oyanguren de Santa Inés (OFM 1688-1747). Este franciscano guipuzcoano le dedicó su obra el *Arte de la lengua japona* de 1738, publicada en México,⁶ donde destacamos estas aduladoras palabras:

NON DICAM VOS SERVOS; SED AMICOS: y aunque V.S tenga su sentimiento, no puedo dexar de explicarme, manifestandole mis designios en la composicion de este Arte del Dialecto Japón, y probando ser V.S el unico objeto a quien se debia dedicar esta obra, pues de la mesma etymologia de su nombre, y de las circunstancias, que concurren se deduce, dandome el fundamento el Doctissimo Alapide...⁷

Obviamente, en el ingente inventario de libros en latín, castellano, francés e italiano que poseía el clérigo en su biblioteca, encontramos esta obra, así como otras vinculadas a su ciudad natal, como las relacionadas con la obra y misión de san Juan de Dios.⁸

3. Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta (Puerto de Santa María, Cádiz, 1682-Ciudad de México, 1747), arzobispo de México (1730-1747) y virrey de Nueva España (1734-1740), cf. CASTAÑEDA DELGADO, PAULINO y ARENAS FRUTOS, ISABEL: *Un portuense en México: don Juan Antonio Vizarrón, arzobispo y virrey*, Ayuntamiento, Puerto de Santa María, 1998.

4. Lorenzo Rodríguez (Guadix, Granada, 1704-Ciudad de México, México, 1774).

5. VV.AA: *Poder civil y catolicismo en México, XVI-XIX*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2008, p. 146.

6. OYANGUREN DE SANTA INÉS, MELCHOR, FRAY (OFM): *Arte de la lengua japona, dividido en quatro libros según el arte de Nebrixa, con algunas voces propias de la escritura, y otras de los lenguajes ximo y cami, y con algunas perifrases, y figuras*, Joseph Bernardo de Hogal, México, 1738.

7. *Ibid.* p. 42.

8. El inventario de libros se puede consultar en «Instrumento privado de transacción y convenios celebrado entre los señores doña María Pablo Fernández, el señor don Juan Moreno de Castro y don Ignacio Moreno y Pablo y sobre los bienes pertenecientes a las testamentarias de don

Pretendemos, por tanto, desgranar la relevancia de ambos personajes en el ámbito del mecenazgo artístico, principalmente vinculado a su participación en la fundación de la capilla de la Virgen de las Angustias de la catedral de México. Para ello realizaremos un esbozo del linaje de los Moreno y Castro, para posteriormente incidir en el perfil individualizado de cada uno de ellos y centrarnos por último en la ya mencionada capilla que custodia el enterramiento del deán Alonso Moreno y Castro.

1. ENTRE MILICIANOS Y LETRADOS: ANCESTROS ILUSTRES DE LOS MORENO BELTRÁN-CERRATO RUIZ DE CASTRO

Si nos remontamos al año 619 d.C, se tiene constancia de este linaje, tan antiguo como noble, procedente de Lucio Morena, cónsul de Roma en ese mismo año, pero que con el tiempo se modificó el apellido a Moreno. Quedaron en España varios descendientes de este cónsul, así se inició una venerable e ilustre extirpe familiar que se conformó como una de las más ilustres de España de manos de las prebendas de distintos soberanos a los que estuvieron a cargo los varones de la familia, extrapolándose sus hazañas al Nuevo Mundo, donde partió nuestro personaje en el siglo XVIII con algunos de sus familiares más cercanos, concretamente con su hermano Agustín Moreno Beltrán Cerrato, marqués de Valle Ameno.

Desde León hasta Asturias, Lisboa, Burgos, Cuenca, Baeza, Sevilla, Valladolid, Galicia, Extremadura, Segovia, pero más arraigada en tierras castellanomanchegas, concretamente en Pedro Muñoz, los Moreno llegaron a Motril en el siglo XV, gracias a las campañas contra los moriscos, y se quedaron en esta localidad granadina como repobladores.

De este modo, según el documento de «Ejecutorías, goces de nobleza y filiaciones de la ilustre y antigua casa de los señores Morenos», don Pelayo Moreno López de Zúñiga ganó en juicio, el 12 de agosto de 1462, en la villa de Pedro Muñoz, Ciudad Real, en el que se declaró probado que era descendiente de Lucio Morena. Partiremos de este personaje para secuenciar los méritos de esta noble familia hasta llegar al siglo XVIII y así poder comprender la relevancia de esta estirpe, incluso en tierras novohispanas.

Don Pelayo Moreno López de Zúñiga, caballero comendador de Mirabel, en la Orden de Santiago y maestro de los tercios de Castilla, se casó con doña Guiomar, hija legítima de don Rui Ibáñez, rico hombre de Castilla y mayordomo de la Casa Real, y de doña Engracia Adalid, de donde nació un solo hijo que se llamó don Diego Moreno Ibáñez, a quién por tener problemas en una pierna dedicarán a las letras, en las que resultó tan consumado que mereció el epíteto de «el sabio jurisconsulto», razón por la que ofreció su experiencia y asesoramiento a los Reyes Católicos quienes le dieron en 1488 plaza en el Consejo de Castilla. Dos años después se desposó con doña Juana, hija de don Francisco Vargas, contador del rey, y de doña Isabel Sarmiento, de cuya unión tuvo a don Alonso Moreno Vargas, que se crio en Pedro Muñoz; con el tiempo pasó a formar parte del servicio del rey y emperador don Carlos I de España y durante toda su vida demostró una gran pericia militar. Por tales servicios el monarca le otorgó la encomienda de Mirabel, que obtuvo su padre, lo hizo capitán de corazas y lo casó con doña Isabel, hija de don Alfonso Álvarez de Villacorta y de doña Eulalia Carrión, familias de las más ilustres y nobles de Extremadura, cuyos ascendientes fueron conquistadores de Baeza. De esta unión celebrada en Mérida en 1535, nació en Madrid en el año 1540 don Sancho Moreno Álvarez de Villacorta que, siguiendo la estela de sus ancestros, destacó en la carrera militar bajo el mando de Felipe II. En este sentido, sus logros fueron afamados y su majestad lo nombró capitán y caballero de la Orden de Calatrava. Sirvió desde este momento, en el año 1567, al duque de Alba, que lo llegaría a apodar por su apresto y valentía en sus acciones bélicas «el español despierto». En una de esas campañas bélicas perdió un brazo por lo que regresó a España en 1572, y al saberlo Felipe II le dio el gobierno de Cuenca, donde se casó con doña María, hija de don Juan Álvarez de Toledo, duque de Cervera, rama de la Excelentísima Casa de los Duques de Alba, el 5 de marzo de 1575, de cuyo enlace nació don Juan Moreno Álvarez de Toledo.

Pero volvamos a don Alonso Moreno Vargas. Otro de los hijos que tuvo con doña Isabel Álvarez, su mujer, fue don Alonso Moreno, vecino de la ciudad de Toledo, casado con doña Lucía Hernández, los que tuvieron a don Cristóbal Moreno Hernández, natural de Toledo que sirvió a su majestad y batió a los moriscos en Motril, donde quedó como poblador, allí se casaría con Sebastiana Hernández, con la que tuvo un hijo, don Cristóbal Moreno de Cáceres, natural de Motril, y su regidor.

Este se casó con doña María Ramírez Serrano, con la que tuvo tres hijos, don Alonso Moreno, don Agustín Moreno y don Francisco Moreno.

Don Alonso Moreno de Cáceres, natural de Motril, donde fue familiar y alguacil mayor del Santo Oficio, casó con doña Isabel de Quesada, con la que tuvo a doña María Moreno de Cáceres y Quesada, mujer de don Rodrigo de Vargas. Fruto de este último matrimonio nació don Alonso Moreno de Cáceres y Quesada, regidor de Motril, donde fue bautizado en enero de 1635 y otorgó su testamento el 6 de noviembre de 1704; casó con doña María Antonia Beltrán Cerrato Canicia y Maldonado, bautizada en Motril el 3 de abril de 1640, de cuya unión fueron hijos don Pedro Moreno Beltrán Cerrato, doña Isabel Moreno Beltrán Cerrato, mujer de don Fernando de Ribera; doña Policarpa Moreno Beltrán Cerrato, esposa de don Matías Gilirio y don Alonso Moreno, regidor de Motril, bautizado el 5 de enero de 1658, el cuál otorgó su testamento en Pinos del Valle a 25 de septiembre de 1717, y casó en Motril con doña Mariana Ruiz de Castro, bautizada en Motril el 8 de febrero de 1667, a quienes en 1715 los declararon caballeros hijosdalgo, y en fuerza de su notoria antigua hidalguía se les alistó en la convocatoria de nobles que se hizo en 1706. Fueron sus hijos, primero, don Nicolás Francisco Moreno Beltrán Cerrato, caballero maestrante de la Real de Granada, marido de doña María Ponce de León y Bobadilla; segundo, don José Ignacio Moreno Beltrán Cerrato, tercero, el doctor don Alonso Moreno Beltrán Cerrato, colegial que fue en el mayor de Cuenca de Salamanca, canónigo magistral de la iglesia catedral de León, y después chantre, arcediano y deán de las santas iglesias de las Charcas y México, y gobernador de su arzobispado; cuarto, don Agustín Moreno Beltrán Cerrato, marqués de Valle Ameno, capitán general y gobernador de la provincia de Nuevo México de Nueva España, progenitor de los demás señores de este título; quinto, don Miguel Moreno Beltrán Cerrato, canónigo de la insigne iglesia colegial de la ciudad de Motril, comisario del Santo Oficio, titular de ella y su puerto, quien con su hermano Estanislao Moreno, presbítero, fundador de dos vinculaciones, se instituyeron mutuamente herederos, y séptimo, don Juan Moreno Beltrán Cerrato, consejero de órdenes, y caballero de la Orden de Calatrava.⁹

9. VILAR y PASCUAL, LUIS y VILAR PSAYLA, JUAN JOSÉ: *Diccionario histórico: genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española...* F. Sanchez à cargo de A. Espinosa, Madrid, 1860, vol. 4, pp. 332-342.

De los descendientes de Alonso Moreno y Mariana Ruiz de Castro, enfatizamos entre todos a los hermanos Agustín y Alonso, por tener constancia de su presencia en México y por su implicación en la fundación de la capilla de la Virgen de las Angustias de la catedral de México.

2. LA AMBICIÓN: AGUSTÍN MORENO BELTRÁN-CERRATO RUIZ DE CASTRO (MOTRIL-GRANADA, 1670-MÉXICO, 1755)

Fue el primer marqués de Valle Ameno, en 1740, con el vizcondado previo de la Casa Moreno. Título que obtuvo tras la consulta a la Cámara de Castilla vinculado a la reedificación del monasterio de San Lorenzo del Escorial tras el incendio de 1671. Por haber fallecido don Agustín Moreno Ruiz de Castro sin sacar el despacho, se le expidió a su hijo don Juan de Dios Rafael Moreno, el título de marqués de Valle Ameno, en 15 de octubre de 1765.¹⁰

El rápido ascenso del primer marqués de Valle Ameno seguía el modelo de los indianos en el Nuevo Mundo. Las trayectorias de los compradores de títulos nobiliarios asentados en las Indias fueron muy similares entre sí, ya que en la mayoría de los casos compatibilizaban diferentes ocupaciones, como en este caso, la explotación de minas con el ejercicio de puestos militares y burocráticos, obtenidos como veremos también mediante compra. Concretamente, las relaciones de este con la Corte serían determinantes para la obtención de su título nobiliario a cambio simplemente de un desembolso económico sin mayores averiguaciones que las estrechas relaciones de este con Fernando Quincoces, camarista de la Cámara de Castilla.¹¹ Tras titularse, como la mayoría de los indianos, continuó invirtiendo su dinero en cargos y empleos que le proporcionarían prestigio y beneficio económico. Tan solo unos meses después de la compra del título nobiliario se hizo con el gobierno y la capitanía general de Nuevo México, y el grado de coronel.¹²

10. «Escorial, Monasterio de San Lorenzo del» 1735, Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN). AHN CONSEJOS, L. 2753, AN 37.

11. Archivo General del Ministerio de Justicia (AGMJ), exp. 1616, caja 184-1. Citado en FELICES DE LA FUENTE, MARIA DEL MAR: *La nobleza titulada de España y América en el siglo XVIII (1701-1746)*, Editorial Universidad, Almería, pp. 61-62.

12. Por ambas gracias pagó 16.000 pesos, 12.000 por el gobierno de Nuevo México y 4.000 por el grado de coronel. Archivo General de Simancas. Valladolid. (AGS), Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 396-2. Citado en FELICES DE LA FUENTE, MARIA DEL MAR: *Ibid.*, p. 347.



Fig. 1. Anónimo. *Retrato de Agustín Moreno Castro*. XVIII. Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, México. Reproducido de la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México

Siguiendo la línea de los nuevos nobles en las Indias, de vincularse matrimonialmente con familias indianas de origen español, Agustín se casó con María Petra Pablo-Fernández Arteaga-Mendizábal (1721-1781), el 18 de septiembre de 1735 en el sagrario metropolitano, mexicana de origen español, con la que tuvo cuatro hijos, Ana Joaquina, Alonso José Domingo Rafael, Juan de Dios (marqués de Valle Ameno 1748-1805) e Ignacio Moreno Pablo-Fernández.

En su afán de relevancia y perpetuidad eterna, el marqués de Valle Ameno, fue retratado de cuerpo completo en una obra conservada en el Museo Nacional del Virreinato. En este cuadro, aparece el retrato de cuerpo entero del personaje vestido a la usanza del siglo XVIII: con peluca blanca, chaleco y casaca amplia, medias negras y calzado cerrado con hebilla en el empeine. Diversos elementos iconográficos que se encuentran en la composición nos hablan de la relevancia del personaje, los tinteros y documentos expuestos sobre la mesa, así como el escudo nobiliario, que lo vincula con una de las familias más relevantes de

Granada. En el margen inferior derecho del cuadro es posible apreciar una cartela de forma irregular que menciona sus principales datos biográficos. Los detalles de la inscripción son los siguientes:

El Señor D. Auguftin Moreno y Caftro Beltran Zer/rato Quefada y Gufman, Marques de Valle-ameno, natural/ de la Ciudad de Motril y de una de las más lltres familias de/ Granada en Efpaña: fué Capitán de Infantería del Regimto./ de Barcelona, firvió al Rey el Sr. Dn. Phelipe V (que efté en glo/ria) en varias Campañas y en el último fitio de Zeuta, don/de falió herido mortalmente por los Moros y en aten/ción a sus fervicios S.M. le confirió el Gobierno del nue/vo Méxcº y por fu Rl. Decreto dado en Aranjues a 11 de / junio 74º. le confirió el grado de Coronel con eftas/palabras: Y teniendo consideración a los fervicios que/ me habéis echo, y a los de vueftra Cafa, é Iluftre familia he be-/nido en concederos el grado de Coronel de Infantería, fué generofíffimo con los pobres focorriendo a cuantos recurrian a/ fu amparo, habiéndoles dado fegún racional cómputo más de/ cien mil pefos de lomifnas y entre ellas tubo parte la Iglecia de/ Carmelitas de Querétaro, feñalando fu afecto a efta Sagda. Relign./ en)cuantas oraciones pudo; últimamente mandándofe enterrar en este Convento, y el día 23 de agofto fe practicó con la/ folemnidad por el Illmo. y Vsr. Señor Deán y Ca/ gra Relig / conocida... tud...¹³

Don Agustín Moreno de Castro murió en 21 de agosto de 1755, a la edad de 85 años. Su legado testamentario refleja los caudales que acumuló a lo largo de su vida, producto en parte de la bonanza de la mina que tenía en Real del Monte, Pachuca, México. En el siglo XVIII, dos hombres fueron fundamentales para el desarrollo de la minería, el crecimiento y consolidación de Real del Monte, así como para la consolidación de la fortuna del marqués de Valle Ameno, José Alejandro Bustamante y Pedro Romero de Terreros.

Bustamante fue un experimentado minero que proyectó y trabajó en la construcción de un gran socavón para el desagüe de las minas que se encontraban sobre la veta Vizcaína: el socavón de Azoyatla. En 1739, Bustamante tenía treinta socios, que paulatinamente se fueron separando al no encontrar mineral, hasta quedar solo el marqués de Valle

13. http://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-piezas/8329-8329-10-54137-agust%C3%ADn-moreno-castro.html?&item_lugar=475&seccion=lugar. Consulta: 11 de junio de 2018.

Ameno, Juan de Barandarián, propietario de la mina de Acosta y Tomás Tello. Dos años después se une al grupo un rico comerciante español, Pedro Romero de Terreros, quien en 1743 establece ante notario la creación de una compañía formada por él y Bustamante para construir el socavón de Morán en Real del Monte. La conclusión del socavón, poco después de la muerte de Bustamante, hizo posible la explotación de las minas y generó una riqueza tal que Pedro Romero de Terreros se convirtió en uno de los hombres más ricos de Nueva España, hasta llegar a obtener el título de conde de Regla.¹⁴

En 1760, los bienes del marqués se gestionaban a través de una compañía general, a la que estaba adscrito su hermano, el deán Alonso Moreno y Castro, sus hijos y su mujer, María Petra Pablo Fernández. Tras su fallecimiento, la marquesa de Valle Ameno se desvinculó de esta compañía, y recibió una cantidad de sesenta y ocho mil ochocientos noventa y siete pesos, por los seis años que había estado vinculada a esta. Entre los bienes que heredaron sus hijos, se detallan principalmente las remisiones de plata de las minas, las haciendas de pulque, de labor y ganado. Como la hacienda de Tepechichilco en Tlanalapa, Hidalgo o la hacienda de Nanacamilpa en Tlaxcala.¹⁵

3. LA ERUDICIÓN: ALONSO FRANCISCO MORENO BELTRÁN-CERRATO RUIZ DE CASTRO (MOTRIL-GRANADA, 1697 - MÉXICO, 1759)

*Estimado por su sangre y por sus letras, se hizo venerar por la generosa caridad [...] será en México grata y eterna su memoria.*¹⁶

Gracias a las noticias dispersas en distintas crónicas, correspondencia y principalmente en la relación de méritos de este motrileño ilustre podemos esbozar la relevancia que tuvo en su trayectoria americana, hasta el punto de lograr el privilegio de enterramiento en la catedral metropolitana.

14. BRADING, DAVID: *Mineros y comerciantes en el México borbónico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pp. 251-252.

15. «Joaquín Guerrero y Tagle curador ad litem de los menores hijos del marqués de valle Ameno, en los autos de inventarios de sus bienes y los que quedaron por muerte de Don Ildefonso Moreno y Castro. México», AGN. Vínculos y Mayorazgos, vol. 203, exp. 13. 1760.

16. BERISTAIN Y SOUZA, JOSÉ MARIANO: *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, 3 vols., Imprenta de Valdés, 1816-1821, México, tomo II, p. 30.

Alonso Francisco Moreno Beltrán Cerrato, quién fuera deán de la iglesia metropolitana de la ciudad de México, y gobernador de aquel arzobispado, recibió el grado de bachiller en Artes en la Universidad de Granada, así como el grado en Sagrada Teología, y recibiría el 26 de marzo de 1720 el de licenciado por la Universidad de Ávila. Fue electo en propiedad de una beca de teología en el Colegio Imperial de San Miguel de la ciudad de Granada, en 1713, en el que permaneció seis años. Pasó a México, donde hizo sus estudios de Filosofía y Teología y después regresó a España a continuarlos en la Universidad de Salamanca, en la que recibió el grado de doctor en Teología.¹⁷ Posteriormente obtuvo, en 1718, una beca en el Colegio Mayor de Cuenca de la Universidad de Salamanca, donde fue candidato a la cátedra de Filosofía y Teología, donde permaneció por cuatro años. Más tarde opositó a la prebenda lectoral de la Santa Iglesia de Oviedo, y posteriormente obtendría la canonjía magistral de León, desde 1721 a 1725, por lo que renunció a la anterior. Fue opositor de el canonicato lectoral de la iglesia patriarcal de la ciudad de Sevilla.

Ejerció los empleos de gobernador, provisor y vicario general del obispado de León. Pero gracias a un testimonio fechado en la ciudad de México en junio de 1736, sabemos que en esta fecha ya había obtenido las dignidades de tesorero y chantre, de la iglesia metropolitana de México, parece que desde 1728, ejerciendo de arcediano de la catedral de México desde 1736.

Además de hacerse cargo de las labores de comisionado para diversas obras en la catedral, principalmente en las obras de la gran reja del coro, antepechos y coronaciones de metal de China, siguió el trabajo de los artesanos, a veces incluso hasta la noche, mencionando el coste de la obra en más de sesenta mil pesos;¹⁸ hizo lo mismo en la construcción de una magnífica lámpara de plata, cuya fábrica duró dos años y costó cincuenta seis mil pesos; vigiló como se labraban, quintaban y pesaban sus piezas, e hizo lo propio en la

17. REZABAL Y UGARTE, JOSEF: *Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis Colegios Mayores de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, de Santa Cruz de Valladolid, de San Bartolomé, de Cuenca, San Salvador de Oviedo y del Arzobispo de la de Salamanca...* / en la Imprenta de Sancha, Salamanca, 1805, p. 220.

18. Para más referencias sobre la reja del coro de la catedral de México, cf. LOYZAGA, JORGE: «La presencia del Oriente. La reja y el facistol». En: *La catedral de México*, Fundación BBVA Bancomer, Barcelona, 2014, pp. 235-244.

hechura de los órganos, que también tardaron dos años en concluir, además de ocho tribunas, que hizo fabricar de balaustres de metal de China, con sus basas de piedra primorosamente labradas. Finalmente refrendó su labor de benefactor de las artes en la catedral metropolitana en alguna de sus disposiciones testamentarias, como la que señala que deja al señor doctor don Luis Fernando de Hoyos y Mier, arcediano de la catedral de México, trescientos pesos para ayuda de la vidriera de el Santo Cristo.¹⁹

En 1738, inició la supervisión en el dorado del altar de los Reyes, y en de la construcción del trascoro y el altar del perdón, después de realizar un gran número de ornamentos y alhajas de plata, que faltaban al servicio de la iglesia. Desgraciadamente entre sus méritos aún no figura ninguna referencia a la capilla de la Virgen de las Angustias.

Además, fue juez superintendente del colegio de Infantes que sirven al coro de la nominada iglesia, y que por su intervención aquellos niños tenían instrumentos, asiento de cera y vino para el servicio de la iglesia, para lo cuál donaba dos mil pesos anuales. Fue también examinador sinodal del colegio tridentino y presidente del sínodo de aquel arzobispado.

También fue el promotor del hospital provisional de San Rafael para pobres convalecientes en 1737, lo que coincidió con una epidemia conocida como matlazáhuatl, que asoló esta ciudad durante varios años.²⁰ Aunque se trató de un espacio temporal ya que solo funcionó seis meses, desde mediados de enero a finales de mayo de 1737, fue fundado por Moreno y Castro, cerca del convento de San Pablo, quien lo sostuvo con sus propios recursos.²¹ Siguiendo los mismos parámetros que el primero que se fundó para la atención de los numerosos enfermos de matlazáhuatl, el hospital provisional de Nuestra Señora de Guadalupe, México, que funcionó desde febrero a agosto de 1737, este hospital también llamado de la Teja, estuvo en el barrio de San Juan de la Penitencia, hoy de San Juan, a dos pasos de la Alameda. Estaba instalado en una amplia casa convertida en hospital improvisado para

19. «Testamentaria del Dr. Don Ildefonso Moreno y Castro, deán de la catedral. México», AGN. Bienes Nacionales, vol. 49, exp. 121. f 7v. 1759.

20. Cf. MOLINA DEL VILLAR, AMÉRICA: *La Nueva España y el matlazáhuatl, 1736-1739*, Colegio de Michoacán, México, 2001.

21. Cf. ALBERRO, SOLANGE: *Apuntes para la historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en la Nueva España*, Colegio de México, México, 2005, p. 165.

paliar esta terrible enfermedad que tuvo un saldo total de más de cuarenta mil víctimas.

Pero sus acciones de beneficencia influidas por las referencias sanjuaninas no quedaron ahí, sino que hizo labores de enterramiento de los difuntos sin recursos en el atrio de la catedral, e incluso salía con un carro por la ciudad a registrar las casas de las inmediaciones de la calle de Jamaica en el centro histórico de la ciudad de México, para recoger a los enfermos que llevaba a curar a su recién fundado hospital. Además por orden del arzobispo pasó a los conventos de Bethlemitas y San Hipólito para habilitar sus enfermerías para estos enfermos.

Ya como deán de la iglesia metropolitana de México, en 1737, por decreto del arzobispo virrey doctor Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta dirigido a aquel cabildo, se le dieron las gracias, no solo por su labor de beneficencia sino por su amor a la iglesia y por el desvelo e infatigable solicitud que tenía en las magníficas obras de órganos, tribunas, altares y ornamentos que bajo su dirección y cuidado se han ejecutado, a la que hizo varias donaciones de alhajas al servicio de culto divino. Su trayectoria culminó con el nombramiento como gobernador del arzobispado en el año 1738,²² donde, en gran medida llevó a cabo labores de sustitución en el arzobispado por estar presente Vizarrón también en los deberes de gobierno del virreinato.

Para mitigar la epidemia de matlahzáhuatl entre 1736 y 1739 deciden que sería determinante la intervención de la Virgen de Guadalupe, por lo que solicitan a Vizarrón su traslado a la catedral de México, aunque finalmente dictaminó que las novenas y plegarias se llevaran a cabo en su santuario. En 1737, Moreno y Castro propone, con el beneplácito del arzobispo virrey, que fuera proclamada como patrona general de la ciudad de México la Virgen de Guadalupe.²³ En 1746, don Cayetano de Cabrera Quintero, presbítero, publicó, por orden de Vizarrón, un curioso libro que explica detalladamente los efectos de la epidemia, la

22. «MÉRITOS: Alonso Francisco Moreno Beltrán Cerrato», Madrid, 1739, Archivo General de Indias, Sevilla (AGI). AGI. INDIFERENTE, 225, N. 87.

23. En actas de cabildo de la catedral de México, 1737. Nuestra Señora de Guadalupe. Se acuerda pedir consulta al virrey para que permita que Alonso Moreno y Castro Arcediano y Bartolomé Felipe de Hita y Parra, junto con Cayetano de Medina y Francisco de Aguirre, hagan las diligencias para que la Virgen de Guadalupe sea patrona general de la ciudad de México. 16 de febrero de 1737, cf. Actas de cabildo de la Ciudad de México (s. xvii al s. xx). La biblioteca digital Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana. <http://www.bib.uia.mx/sitio/>. Consulta: 11 de junio de 2018.

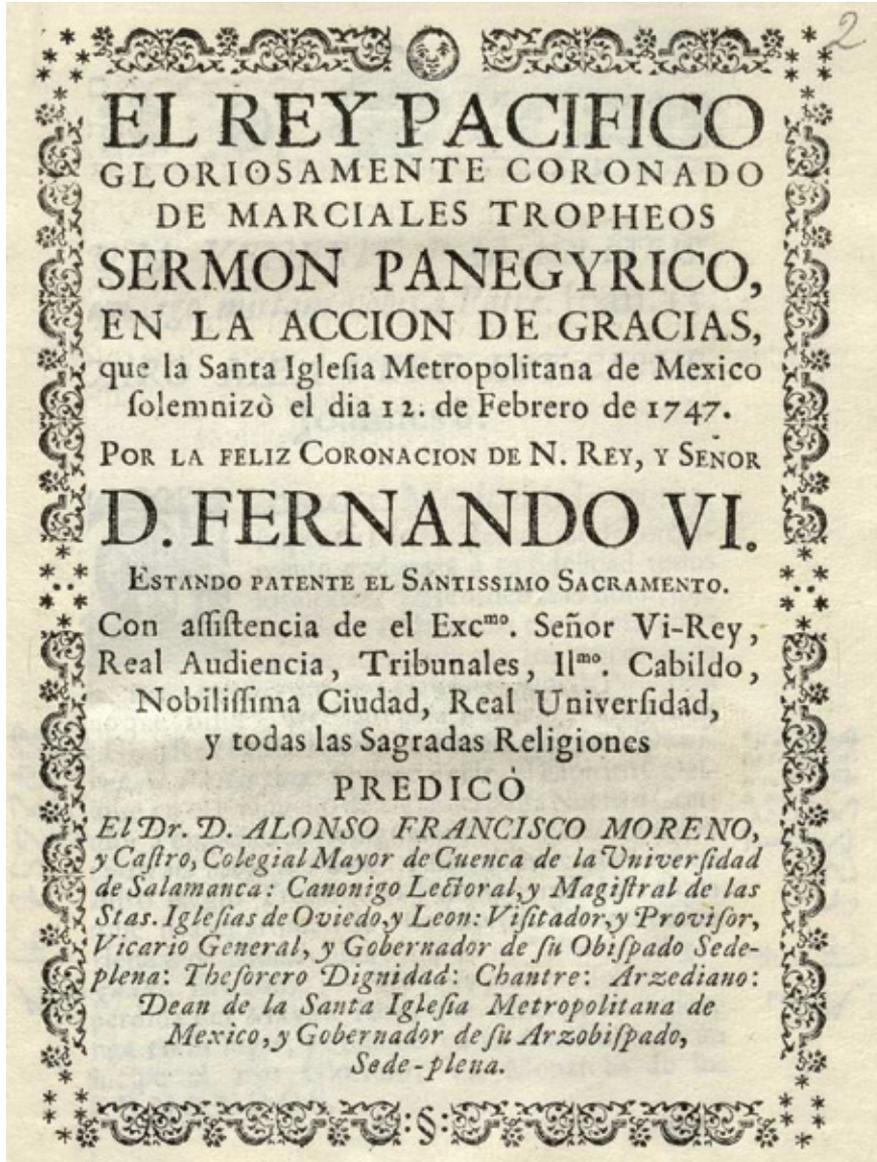


Fig. 2. Alonso Moreno y Castro. *El Rey Pacifico gloriosamente coronado de marciales tropheos: sermon panegyrico en la accion de gracias que la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico solemnizo el dia 12 de febrero de 1747 por la feliz coronacion de N. Rey y señor D. Fernando VI... / predico el Dr. D. Alonso Francisco Moreno y Castro. 1748. Reproducido del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Universitaria del Hospital Real de la Universidad de Granada*

devoción a la Virgen de Guadalupe, avivada por el infortunio, y su intervención maravillosa en la desaparición de la enfermedad.²⁴

A las labores anteriormente mencionadas del deán en el arzobispado de México, debemos recordar la labor propagandística del evangelio que realizó a través de sus escritos, más de una decena de sermones y manuscritos varios, donde plasma su particular modo de predicar la fe católica.²⁵

Falleció el 14 de diciembre de 1759, en su casa de la calle de Vergara (actual Bolívar) del centro histórico de la ciudad de México.²⁶ Tanto su testamentaria como la de su difunto hermano es cuanto menos curiosa, ya que se unificaron los bienes de ambos para repartirlos entre sus herederos. De este modo se redactó la cuenta de división y partición de los bienes que quedaron por fin y muerte de los señores marqués de Valle Ameno y don Alonso Moreno y Castro, deán que fue de esta iglesia en el año 1776.²⁷ Así se certificó la formación de una cuenta común y la división de esta entre sus herederos: don Juan de Dios Moreno, actual marqués de Valle Ameno, doña María del Carmen, doña Anna Joaquina, y don Ignacio Moreno y Castro, hijos y herederos de los mencionados señores don Agustín Moreno y Castro y sobrinos de don Alonso Moreno y Castro.

4. MECENAZGO EN TORNO A LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO: CAPILLA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS

Como hemos visto anteriormente, el cometido de Alonso Moreno y Castro en la catedral metropolitana fue bastante heterogéneo, pues

24. CABRERA QUINTERO, CAYETANO: *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal, el año de 1531 y jurada su principal patrona el pasado 1737, en la angustia que causó la pestilencia que cebaba con mayor rigor en los indios, mitigó sus ardores al abrigo de tanta sombra, descríbela de orden y especial nombramiento el Ilustrísimo y excelentísimo Sr. D. Juan Antonio de Vizarrón*, impreso por la viuda de d. J. B. de Hogal, México, 1746.

25. Cf. REZABAL y UGARTE, JOSEF DE: *Biblioteca de los escritores, op. cit.*

26. ALTAMIRANO, FERNANDO: *Epigrafía mexicana. Anales del Museo Nacional*, vol. 4, Museo Nacional de México, México, 1887, p. 84.

27. «Instrumentos privado de transacción y convenios celebrado entre los señores D^a María Pablo Fernández, el señor D. Juan Moreno de Castro y D. Ignacio Moreno y Pablo sobre los bienes pertenecientes a las testamentarias de D. Agustín Moreno y D. Alonso Moreno y Castro. México», AGN: Vínculos y Mayorazgos, vol. 205, exp. 2. 1776.



Fig. 3. Anónimo. *Detalle del retablo de la vapilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Catedral de México. Ca. 1769*

llegó incluso a incidir en la promoción de las artes en el templo, a supervisar las obras e intervenciones, así como a sustentar económicamente algunas de ellas. Pero sin duda la labor más identificable de ambos hermanos fue la fundación de la capilla de la Virgen de las Angustias en dicha catedral, advocación muy vinculada a su ciudad natal, por ser la patrona de Granada, y a la que será devoto durante toda su vida, algo que consta en sus disposiciones testamentarias donde aparece una cláusula en la que encarga una misa rezada en la capilla de Nuestra Señora de las Angustias, con limosna de dos pesos.²⁸ Recordemos, además, que eligió este lugar para su eterno descanso, ya que yacen aquí los restos del deán.

La capilla de la Virgen de las Angustias de Granada es la primera de la nave de la Epístola y sirve de asiento a la torre más antigua del templo catedralicio.²⁹ Poco tiempo después de que se concluyera su bóveda,

28. «Testamentaria del Dr. Don Ildelfonso Moreno y Castro, deán de la catedral. México», AGN: Bienes Nacionales, vol. 49, exp. 121. 7v.

29. CURIEL, GUSTAVO: *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, Banamex, 1986, México, pp. 227-239.

bajo el gobierno del virrey, el marqués de Cerralvo, se dio en posesión provisional a la archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad, y se realizaron reparaciones de envergadura a la capilla en 1638 debido a que la torre amenazaba con venirse abajo. Ya en torno a 1640-1641, pasó de manos de la archicofradía al sagrario, con el fin de que funcionara como templo parroquial metropolitano. Hacia 1749, el sagrario desocupó el espacio para asentarse en el edificio de Lorenzo Rodríguez, anexo a la catedral metropolitana, y de este modo retornó su uso al original de capilla.



Fig. 4. Anónimo. *Virgen de las Angustias*. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Catedral de México. Ca. 1769. Secretaría de Cultura. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México

La historia artística de las capillas de la catedral de México es también la historia de los personajes que a ellas se ligaron de una u otra forma. La nomenclatura de esta capilla cambió cuando los hermanos Alonso y Agustín Moreno y Castro, marqués del Valle Ameno y alcalde del pueblo de Huejotzingo, la acondicionaron y erigieron bajo la advocación de la Virgen de las Angustias de Granada³⁰, regalando además, para esta capilla, la hermosa lámpara de plata. El retablo principal de esta capilla es una estructura del barroco mexicano en el que se combinan las estípites y pilastras nicho. Fechado en torno a 1769, antes de la muerte de Alonso Moreno y Castro, aunque modificado en el siglo xx.³¹ Entre las esculturas que acompañan al lienzo de la Virgen que preside el retablo, se encuentra la de un santo jesuita sin identificar, san Juan Evangelista, san Juan Nepomuceno y un san Juan de Dios.

El lienzo de la Virgen de las Angustias de Granada esta fechado en torno a 1769, y aunque no se ha podido documentar su autoría, se atribuye a Francisco Antonio Vallejo.³² Representa a la titular delante de la cruz de plata labrada, ante un fondo arquitectónico a modo de camarín, en el que vemos una hornacina, pilastras con decoración vegetal y el símbolo de una S atravesada por un clavo y corona real. Este mismo emblema aparece en el centro de la peana donde se apoya la imagen, donde dos angelitos sostienen la media luna, uno con un clavo y el otro, plañidero, enjuga sus ojos en un pañuelo. Esta composición y sus detalles (como las granadas en los extremos de la peana), aparecen en un grabado calcográfico de Juan Ruiz Luengo en 1747, editado por la Esclavitud, una de las dos corporaciones que rendían culto en Granada a la Virgen de las Angustias.³³

30. *Ibid.*, pp. 227-240.

31. RAMOS SOSA, RAFAEL: «Algunas representaciones plásticas de la Virgen de las Angustias en Hispanoamérica». En: *Virgen de las Angustias. Escultura e iconografía. II. Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico*, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, 2011, pp. 206-221.

32. Aunque la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de México lo atribuye a Francisco Antonio Vallejo, desconocemos las evidencias para esta afirmación.

33. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, JUAN JESÚS: *Imágenes elocuentes*, Editorial Atrio, Granada, 2008, p. 398.



Fig. 5. Juan Ruiz Luengo. *Virgen de las Angustias*. 1774. Calcografía inserta en la obra de la *Casa de Herrasti...* 1750. Reproducido del ejemplar de los fondos digitales de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla



Fig. 6. Anónimo. *San Juan de Dios. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Catedral de México. Ca. 1769*

Probablemente, el libro de la casa de los Herrasti,³⁴ donde aparece el grabado que sirvió de modelo al lienzo antes mencionado,³⁵ perteneciera a la biblioteca particular de Moreno y Castro, tan común en aquella época, como la creada paralelamente a las fechas de su muerte,

34. PÉREZ DE HERRASTI, JUAN FRANCISCO DE PAULA: *Historia de la casa de Herrasti, señores de Domingo Perez en Granada* / escrita por D. Juan Francisco de Paula Perez de Herrasti Vera Gadèa ... actual señor de dicha Casa, y de el Palacio Casa Fuerte con Tiros de Artilleria, Tercias, y Alcavalas de la Villa del Padúl ..., en la imprenta de la SS. Trinidad, Granada, 1750.

35. Dato aportado por el profesor LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, JUAN JESÚS: «Iconografía de la Virgen de las Angustias de Granada. Aspectos compositivos y simbólicos». En: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, JUAN JESÚS y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL LUIS (coord.): *La iconografía de la Virgen de la Angustias de Granada*, Diputación de Granada/Patronato Provincial de Turismo, Granada, 2017, pp. 15- 50.

la Biblioteca Turriana, por los hermanos criollos Cayetano Antonio (1719-1787) y Luis Antonio de Torres Tuñón (¿-1788), anexa al seminario tridentino de la catedral, a la que dotaron de crecidas sumas para que pudiera prestar servicio de forma pública y gratuita.³⁶

Este modelo iconográfico se representa en obras custodiadas en la ciudad natal de los hermanos Moreno y Castro,³⁷ aunque la obra de la catedral metropolitana no es la única en México, ya que el modelo de Ruiz Luengo se evidencia también en otras obras, como la del Museo Regional Potosino.

Al margen del estudio de la obra titular de esta capilla, se acompaña por otras esculturas en el retablo principal, donde destaca la escultura de san Juan de Dios,³⁸ sin duda reflejo del origen de ambos, que aparece con su hábito sanjuanino decorado con motivos florales, aunque ocultando en parte el magnífico estofado original por repintes posteriores.

Era evidente, por tanto, que los Moreno Beltrán-Cerrato, además de por los negocios o por la beneficencia, estaban interesados por el arte, ya que entre los bienes pertenecientes a las testamentarias de Agustín y Alonso Moreno y Castro, aparecen junto con plata, mobiliario, loza de China, jarros de Guadalajara, colgaduras, ornamentos, ropaje y manteles, destacadas pinturas y esculturas, que evidencian de nuevo su preferencia por la iconografía de san Juan de Dios y la Virgen de las Angustias, entre otras. Para comprender la relevancia de estas pertenencias detallamos las siguientes:³⁹

^{7v} Pinturas (Al margen:) Un lienzo de un Santo Christo con marco dorado y talla antiguo en seis pesos.

Ytten Uno d[ic]ho de enrollar de vara y quarta de Señor San Pedro, en dos pesos

36. CUADRIELLO, JAIME: *Zodiaco mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2004, p. 33.

37. Como la de la Real Maestranza de Caballería y la del convento de los Ángeles en Granada y la del convento de la Purísima Concepción en Almería, aunque con ligeras diferencias de la de la catedral mexicana, estudiadas por el profesor López-Guadalupe en «Iconografía de la Virgen de las Angustias de Granada. Aspectos compositivos y simbólicos», *op. cit.*, pp. 15-50.

38. Para analizar esta iconografía así como la de la Virgen de las Angustias en América, cf. LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y MONTES GONZÁLEZ, FRANCISCO (coords.): *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2017.

39. AGN: «Instrumentos privado de transacción y convenios celebrado entre los señores D^a María Pablo Fernández, el señor D. Juan Moreno de Castro y D. Ignacio Moreno y Pablo sobre los bienes pertenecientes a las testamentarias de D. Agustín Moreno y D. Alonso Moreno y Castro. México», AGN: Vínculos y Mayorazgos, vol. 205. Exp. 2, 1776.

Quatro Ovalos de a vara de San Antonio de Padua, San Juan Nepomuceno, San Vicente y Nuestra Señora de la Esperanza, a cinco pesos
Una Lamina de Nuestra Señora de las Angustias de a tercia, con marco vestido de vidrio, y vidrio al claro, en quatro pesos
Ytten. Dos Laminas de Señor San Joseph, y San Juan de Dios con marcos de lo mismo en ambas en siete pesos
Una estampa bordada de San Juan de Dios con marco de vidrio, y vidrio al claro, dos pesos
Un relicario con marco de vidrio, en tres pesos
Ytten. Dos retratos de los Reyes en ovalos de vara y quarta, en siete pesos
Ytten Seis ovalos de a vara con marcos vestidos de vidrio azogado, a cinco pesos quatro reales
Ytten. Un ovalo grande a la Vatalla, de las Amazonas con marco de vidrio en veinte pesos
Dos Laminas de dos tercios del Salvador y la Virgen con vidrios Romanos grandes de evano vestidos de plata en seis pesos
^{8r} Un Lienzo de dos varas de la Aparicion de el Salv[ad]or al Limbo, en cinco pesos
Ytten Dos Ovalos de a vara y quarta de S...
Ytten Diez estampas de mas de vara con marcos dorados en doce pesos quatro reales
Dos d[ic]has chicas en doce reales
Una d[ic]ha de N[uest]ra S[eño]ra de la Piedad, en diez reales
Una Lamina de Nuestra Señora de los Dolores en media vara con marco de tapinzeras y cantoneras de plata, en veinte y ocho pesos ...[...]
^{8v} Dos retratos de Summos Pontifices con vidrios azogados y marcos vestidos de los mismo en cinquenta pesos
Siete ovalos de a quarta de los paseos de Mexico con marcos de plata ovalados, con sus vidrios y figuras de cera, en v[ei]nte y quatro pesos
Yttem tres ovalos de a vara de Señor San Joseph, Nuestra S[eño]ra de la Luz y Nuestra S[eño]ra de los Dolores con sus m[ar]cos y tazas doradas, a quatro pesos
Una estampa iluminada de la S[antí]sima trinidad de a tercia con su vidrio en tres pesos
Yttem una Laina de a quarta de Señor San Mug[ue]l con marco embutido y cant[on]es de plata, en quatro pesos
Un Lienzo de a quarta de N[uest]ra Señora de los Dolores con marco dorado y vidrio en tres pesos
Yttem un Valdoquin de Damasco carmesi de vara con su santo Christo de bronce, en tres pesos

Ytten veynte y tres estampas de papel con marcos dorados y vidrios con
 las fabulas de los Dioses, a dos pesos
 Quatro Matronas con m[ar]cos dorados de vara y media a seis pesos
 Un Lienzo de dos varas de largo con una esta 9^r tua sacandose una espina
 en dose pesos
 Uno d[ic]ho con N[uest]ra S[eñ]ora de Belen, Señor S[an] Joseph y e
 Niño con marco dorado, en diez pesos
 Trece estampas de a tres quartas on marco dorado, en treze pesos
 Una mampara con dos y tres quartas varas con su pacaporte pintada por
 un lado y por otro atizada en seis pesos
 Un mapa en su marco de mermellon a vara, en dos pesos
 Ytten una mampara con una figura de hombre y otra de muger, en cinco
 pesos quatro reales
 Una d[ic]ha con el retrato del enano, ocho pesos
 Dos d[ic]has pintadas en onze pesos
 Un Lienzo de Ovalo de Dolores sin marco en tres pesos quatro reales
 Dos marquitos de alabastro, dose reales
 Un S[an]to Christo de caña con su cruz, en v[ein]te reales
 Dose mapas viejos g[ran]des a ocho reales
 Ytten cinco Payzes de vara con marcos azules en cuatro pesos
 Un Biobo maqueado de China con dose ojas [...]
^{12r} Escultura (Al margen:) Una Imagen del S[eñ]or San Joseph de tres (...),
 peana dorada y diadema de plata, ocho p[eso]s
 Un Santo Christo de mas de tercia en una cruz de vidrio azogado, su
 peana de lo mismo, clavos cantoneras e [...] de plata, en veinte pesos
 Un Crucificado de mas de media vara en una peana de carey, dos
 floreros de cristal por ramilletes, en veinte y dos pesos
 Una echura de S[an] Juan Nepomuceno de dos tercias siete pesos
 Un Santo Christo de poco mas de tercia en su peana de tapinzeran con
 tres clavitos de plata en cinco pesos
 Uno d[ic]ho de ag[a]ta en peana ordinaria con doze reales
 Una imagen de la Concepción de m[edi]a vara, con su peana dorada en
 quatro pesos
 Dos torres yguales de marfil con sus repisas en ochenta pesos
 Una imagen de San Juan de Dios de tres quartas vestido de sayalete en
 ocho pesos.⁴⁰

Finalmente, el señor deán mandó hacer en ella su sepulcro en el centro de la capilla, al pie del altar de la Santísima Virgen, y allí descansa hasta la fecha.

40. *Ibid.*

Cubre el sepulcro una lápida con el siguiente epitafio:

Aquí yace// El Sr. Dr. Dn. Ildephon-//so Francisco Moreno y Castro// natural de la Villa de Motril de //el Reyno y Azpado. De Gran^a// en España, Colegial q. Fue en el // Mayor de Cuenca de la Univ^d// de Salamanca. Con el grado de // Dr. Theo^{lo} en la de Ávila. Canó-// nigo Lectoral de la S^{ta} Iglesia// de Oviedo Magistral Exm^r// Sinodal, Vicitador, Provisor y//Vicario general de la de León// y Gobernador de su Diocesi// por ausencia q hizo el Prelado// al Concilio de Roma: Opositor// á la Lectoral de Sevilla Digni'//dad Thesorero Chantre, Arze-// diano y Deán de esta S^{ta} Iglesia // Metropolitana de Méx^{co} y Gover-//nador de este Arpado, en sede ple-(na)// (falle)ció Jueves 13 de (Diciembre) de 1759// de edad de 62 (años).⁴¹

Esperemos en un futuro implementar este relevante legado artístico, así como dar a conocer nuevos protagonistas andaluces, mecenas que dejaron huella en tierras americanas a través de sus donaciones allende los mares.

41. GALINDO Y VILLA, JESÚS: *Apuntes de epigrafía mexicana. Tomo I. Epigrafía de la ciudad de México*, Imprenta del Gobierno Federal en el Exarzobispado, México, 1892.

EL MERCADO ESCULTÓRICO EN LA NUEVA GRANADA. OFERTA, DEMANDA Y PRECIOS

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO

Universidad de Granada

contreras@ugr.es

Adentrarse en la escultura neogranadina implica conocer cuáles fueron sus condiciones de mercado. En el texto que sigue nos plantearemos cuestiones como quién encargó las obras que hoy vemos en iglesias y colecciones, cuáles eran los motivos por los que se contrataron, qué artistas las produjeron y qué precios se pagaron por ellas.

1. LA DEMANDA. UNA FERVOROSA CLIENTELA

Los consumidores de escultura en Nueva Granada fueron básicamente el clero diocesano, las órdenes religiosas y las cofradías. Las altas jerarquías eclesiásticas, en razón a su poder adquisitivo, acudieron incluso a la importación de piezas desde focos más o menos lejanos. Por ejemplo, en Popayán, ciudad boyante durante el siglo XVIII, fue muy habitual surtirse de esculturas en los obradores quiteños que se encontraban geográficamente muy cercanos y ofrecían unos precios muy competitivos. Es buen ejemplo de ello el caso del acaudalado sacerdote Manuel Ventura del Águila, quien por sí solo había costado las imágenes de «los doce apóstoles, los evangelistas y todos los doctores de la Iglesia»¹ que se sacaban en la procesión del Corpus y pertenecían a la catedral de Popayán. Pero no solo se trajeron piezas de Quito, sino que personajes de la talla del obispo Jerónimo Antonio de Obregón y

1. ORTIZ TORO, RAÚL: *Popayán. Religión, arte y cultura*, Arquidiócesis, Popayán, 2014, p. 62.

Mena (1758-1785) trajo un *San Pedro de Alcántara* atribuido a Pedro de Mena desde España² y un *San Francisco de Paula* desde Nápoles,³ ambos con sus ropas bordadas.



Fig. 1. *San Francisco de Paula*, círculo de Giuseppe Sanmartino (¿Giuseppe Picano?), entre 1758-1785. Escultura en madera tallada y policromada, 172 x 81 x 58 cm, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán

2. Archivo Central del Cauca (ACC): Fondo Notarial, t. 45, año 1772, f. 103r. *Fundación de una obra pía por parte del obispo Don Jerónimo Antonio de Obregón y Mena a favor de la Venerable Orden Tercera*. 6-VI-1772.

3. ORTIZ TORO, RAÚL: *Popayán. Religión, arte y...* op. cit., p. 62. Agradecemos a Francesco de Nicolo sus apreciaciones sobre la escultura napolitana que han servido para contextualizar esta pieza.

Por seguir con el ejemplo de Popayán, y en lo que respecta a las órdenes religiosas, podemos citar el ejemplo de la abadesa del convento de la Encarnación, Mariana de San Estanislao y Saa. Entre sus iniciativas se encuentra la reconstrucción del templo de su comunidad, encomendada al jesuita Simón Schenherr en 1764, la traída desde Quito de una *Virgen apocalíptica* hoy perdida,⁴ y el ensamblaje del interesante juego de retablos que aún posee dicho templo. Por todas estas actuaciones, podemos afirmar que Mariana de San Estanislao fue una de las más importantes mujeres mecenas del siglo XVIII neogranadino.



Fig. 2. Mariana de San Estanislao y Saa, obrador neogranadino, ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 98 x 82 cm, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán

4. Aunque a veces se ha creído que la escultura traída por la abadesa es el famoso ejemplar que se conserva en el Museo de Arte Religioso, esta proviene en realidad de San Francisco, cf. CAICEDO, AURELIO: *Herencia colonial III. Popayán*. Banco Cafetero, Bogotá, 1972, s.p., véanse las figuras 89 y 90.

En el ámbito civil fueron muy pocos los personajes encumbrados que se involucraron en el mercado artístico (miembros del gobierno, mercaderes y demás personajes de cierto poder adquisitivo), y, si lo hicieron, fue bajo las mismas premisas que los eclesiásticos. Los encomenderos, por ejemplo, estaban obligados a dotar las iglesias de sus pueblos, por lo que se cuentan entre los promotores de la escultura sacra, pero sus encargos no se distinguen en lo más mínimo de los que podía hacer un cura o un fraile. Por su parte, los comitentes particulares también demandaron escultura de devoción para sus oratorios particulares o con el fin de establecer capellanías en los templos de su protección. En ambos casos los motivos para encargar escultura religiosa podían agotarse en una verdadera inclinación devocional, o, como se ha señalado, existir otros motivos de tipo social. Tener imágenes y reverenciarlas «era una muestra de ser un cristiano viejo para no tener problemas con el Santo Oficio de la Inquisición»,⁵ de la misma manera que «ser miembro de una cofradía o donante de una capilla o de una estatua otorgaba rango y preferencia sociales» siendo «la forma ritual de sobresalir, la posibilidad única del heroísmo en una sociedad pacífica, sin amenazas externas y con una economía de subsistencia».⁶ Gómez Hurtado, autor de la cita anterior, considera además que las hagiografías de los santos, siempre repletas de prodigios, convirtieron a estos personajes en una especie de figuras heroicas a imitar como modelos de conducta, especialmente en el contexto «que va desde el momento en que se apacigua la Conquista hasta cuando se despierta la inquietud de la Independencia».⁷

Pero dejando aparte todas estas lecturas sociales, que sin duda enriquecen el significado del artefacto artístico, la finalidad primordial del arte americano fue la de materializar los relatos divinos y servir de apoyo a la oración, de ahí la temática invariablemente religiosa de la escultura. En este punto, confluyeron de una parte los intereses de los poderes civiles y religiosos, deseosos de una evangelización rápida y eficaz, y de otra la concurrencia de un pueblo obsesionado por la salvación de su alma. Como afirma Ramón Gutiérrez, los sectores de la aristocracia virreinal y la Iglesia enfatizaron «el carácter funcional

5. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA: «Del arte de pintores». En VV.AA.: *Catálogo Museo Colonial. Volumen I: Pintura*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2016, p. 68.

6. GÓMEZ HURTADO, ÁLVARO: *Herencia colonial en la imaginería de las iglesias y museos de Santa Fe de Bogotá*, Banco Cafetero de Colombia, Bogotá, 1970, s.p.

7. *Ibid.*, s.p.



Fig. 3. *Fray Cristóbal de Torres*, maestro del altar de San Francisco, primera mitad del siglo XVIII. Escultura en barro modelado y estucado, capilla de la Universidad del Rosario, Bogotá

de la producción artística, de tal manera que el objeto subordina de alguna forma su continente artístico a su eficacia de uso ritual, religioso, mágico o funcional».⁸ Son escasísimos los datos documentales que

8. GUTIÉRREZ, RAMÓN: «Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes». En GUTIÉRREZ, RAMÓN (coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 52.

prueban la existencia de otros géneros artísticos no religiosos, apenas algunos paisajes como los que tenían Francisco de Usechi⁹ o el capitán Juan Contreras.¹⁰ Incluso si hablamos de los contados retratos que se han documentado, no podemos desligarlos de lo religioso ya que todos son representaciones orantes de arzobispos santafereños: nos referimos a la escultura de Arias de Ugarte hecha por Pedro de Lugo Albarracín en 1625,¹¹ hoy perdida, y a las dos de fray Cristóbal de Torres de la capilla de la Bordadita.

La más conocida de las dos que se le dedicaron a Torres es la que se sitúa en el tímpano de la portada del templo, aunque no siempre estuvo ahí. Guillermo Hernández de Alba¹² estimó que la fecha de colocación de esta imagen, junto a su pareja, debió producirse hacia 1683, fecha que aparece inscrita en la arquivolta de portada. Sin embargo, un inventario de 1694 da fe de que esta imagen y su pareja estaban en ese momento en el interior del templo y se la describe como «la estatua de mi Padre Santo Thomas con su sitial mas la estatua del arzobispo mi señor con su sitial».¹³ Actualmente, hay otra escultura orante de fray Cristóbal de Torres en el interior del edificio, concretamente en su mausoleo que está ubicado junto al presbiterio, construido por Domingo de Petrés en 1793.¹⁴ Esta obra debe datar de los siglos XVII o XVIII ya que cuando fue incorporada al nuevo monumento se consideraba hecha «seguramente en su vida, exactamente conservada y muy parecida a todos los retratos que posee el Colegio»,¹⁵ dato que fue recogido en el acta de traslado de los huesos del arzobispo. Actualmente se encuentra muy maltratada y burdamente repintada.

9. Archivo General de la Nación (AGN): Notaría Bogotá, n. 3.ª, t. 137, f. 145v. *Inventario y tasación de bienes de Francisco de Usechi*. 4-IX-1709.

10. Archivo Histórico Regional de Boyacá (AHRB): Notarías Tunja, n. 2.ª, l. 59, ff. 387r-389r. *Obligación del capitán Juan Contreras Arellano*, 1618.

11. AGN: Notarías Bogotá, n. 3.ª, t. 14, ff. 407r-408r. *Pedro de Lugo Albarracín y Juan Bautista Cortés se obligan a realizar una escultura del arzobispo Fernando Arias de Ugarte*. 11-IX-1625.

12. MARCO DORTA, ENRIQUE: «La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia». En ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO: *Historia del arte hispanoamericano*, Salvat, Barcelona, 1950, v. 2, pp. 318-319.

13. Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco (AHJJMP): B1-ES1-EN3-LB21, f. 214. *Inventario de la capilla del Colegio del Rosario*. Documento sin fecha pero localizado entre otros dos de 4-II-1694 y 20-VI-1694.

14. SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Corporación la Candelaria, Convenio Andrés Bello, Alcaldía Mayor de Bogotá, Colombia, 2006, p. 94.

15. GÓMEZ HURTADO, ÁLVARO: *Herencia colonial... op. cit.*, s.p.

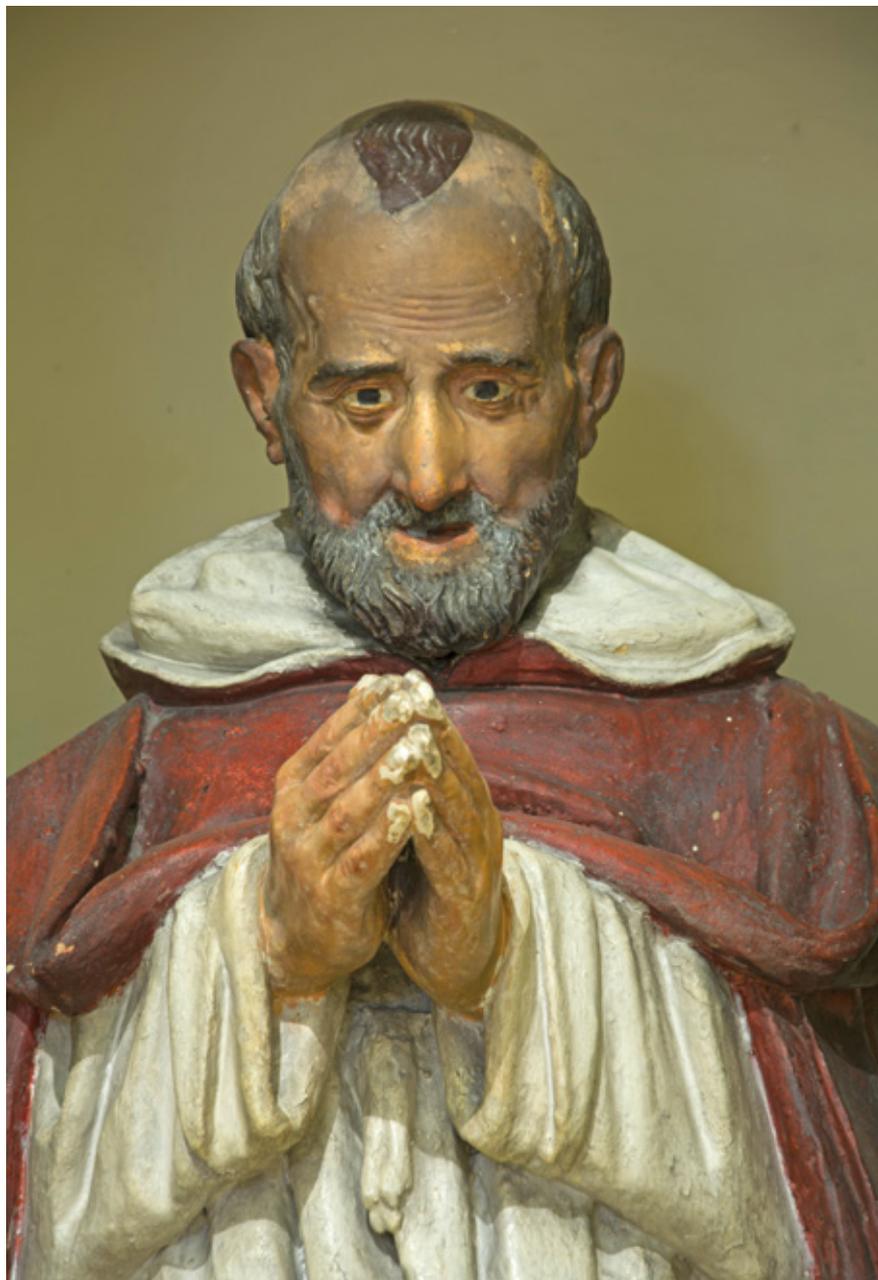


Fig. 4. *Fray Cristóbal de Torres*, obrador neogranadino, siglos XVII-XVIII.
Capilla de la Bordadita, Bogotá

En cualquier caso, estos retratos son un rareza en la escultura neogranadina y hay que entenderlos dentro del género conmemorativo: los de Cristóbal de Torres fueron encargados por la institución universitaria que él fundó y el de Arias de Ugarte lo costeó el cabildo catedralicio para recordar a un prelado sumamente generoso cuando este se marchaba a la Audiencia de las Charcas. Lo habitual fue, como venimos analizando imagería religiosa, y, junto a ella, la hechura de hornacinas, retablos y otros objetos necesarios para el culto. En esto, los habitantes de aquella sociedad virreinal trabajaron al unísono, y lo que empezaban civiles podía ser completado por religiosos o viceversa. Por ejemplo, cuando Ocariz habla de la capilla de Altagracia en la iglesia de San Agustín afirma que la obra de arquitectura «se fabricó a costa de los bienes del Oydor Don Gabriel Álvarez de Velasco» y sin embargo el retablo de la capilla «que es de los mejores que ay»¹⁶ lo costeó el provincial de la orden, fray Lorenzo Cardoso.

En cuanto a la demanda escultórica, son particularmente interesantes las testamentarias y avalúos de bienes de particulares ya que nos ofrecen una radiografía bastante exacta de los gustos de las clases medias y altas. Podemos afirmar que todos los habitantes de la Nueva Granada trataron de conseguir algún tipo de imagen religiosa para su uso personal, que podía ir desde un simple grabado en papel hasta una costosa talla de bulto estofada en oro, según el poder adquisitivo del dueño. En las mortuorias lo normal es encontrar en casa de todos los difuntos algún crucifijo o santo de devoción, como Domingo González quien poseía en 1661 «un santo crucifijo pequeño; un quadro de santiago al temple».¹⁷ Ahora bien, cuanto mayor era la talla del personaje, más y mejor número de esculturas podía reunir entre las paredes de su casa. Así, el capitán y sargento mayor Juan Suárez de Figueroa,¹⁸ alcalde ordinario más antiguo de Tunja, tenía en su casa –lindera a la iglesia mayor– una Virgen de la Candelaria de menos de una vara de alto que además estaba dotada de dos juegos de mantos y corona de plata. Más

16. FLÓREZ DE OCÁRIZ, JUAN: *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reyno de Granada*, por Joseph Fernandez de Buendia, Impressor de la Real Capilla de su Magestad, Madrid, 1676, p. 294.

17. AHRB: Notarías Tunja, n. 2.ª, t. 130, f. 90r. *Mortuoria e inventario de bienes de Domingo González, vecino de Tunja*. 30-III-1661.

18. Archivo Provincial San Luis Bertrán de Colombia (APSLBC): San Antonino, Conventos, Tunja, índ. 2569, vol. 1/1/1, f. 11v. *Inventarios de los bienes del capitán don Juan Suárez de Figueroa los cuales están a cargo de la Orden de Predicadores de Tunja*. 13-VIII-1669.

llamativo es el caso de María Arias de Ugarte¹⁹ quien tenía en el oratorio privado de su casa santafereña más de trece esculturas religiosas: dos de Cristo (siendo una de ellas de edad infantil), dos vírgenes en las advocaciones del Rosario y de la Concepción, así como gran cantidad de santos (José, Juan, Juan de Dios, Jacinto, Bruno, Jerónimo, Lucía, Catalina, Mónica) y varios ángeles.

Pero preguntémosnos ahora no por los grandes comitentes y escultores sino por otros medios más modestos, por ejemplo ¿cuál era la clientela potencial de un escultor en Tunja en el siglo xvii? En vista de las disposiciones testamentarias de Sebastián de Ponte, habría que responder a esta pregunta que eran los indígenas boyacenses. Al momento de su muerte, este escultor tunjano declaraba estar trabajando para diferentes indios de los pueblos de Pesca, Turmequé, Tobasía, Chivatá y Firavitoba. El hecho de que se refiera a ellos en plural como «los indios del pueblo de Pesca» o «los indios de Turmequé» se debe seguramente a que formaban parte de alguna cofradía que había acudido al taller de Ponte para encargar su imagen titular. Sin embargo, en las dos ocasiones en las que se refiere al comprador en número singular, como en el caso de «Luis Siqua, indio de Firavitoba»,²⁰ no queda claro si se trataría de un objeto para uso personal de la persona citada o si también su destino sería una cofradía en la que el cacique actúa como representante del conjunto.

Es necesario ponderar con justeza estos encargos de civiles ya que muchas de las piezas que observamos en museos e iglesias son el resultado de estas asociaciones populares o incluso de personas particulares. En Tunja, Catalina de Aponte dejaba las imágenes de su uso doméstico («una imagen del Rosario, dos niños Jesuses chiquitos, un san Juan de bulto, un santo cristo en su cruz verde, una imagen de san Luis Beltran») al fraile dominico Agustín Gutiérrez «para que haga de ellos lo que le tengo comunicado».²¹ Esta expresión probablemente hacía referencia a la institución de una capellanía o a una donación al convento de Santo Domingo. También los religiosos acumulaban en sus celdas esculturas

19. AGN: Notarías Bogotá, n. 1.ª, t. 65, ff. 428r-435v. *Inventario de los bienes del oratorio de doña María Arias de Ugarte*. Año 1664, cf. LÓPEZ PÉREZ, MARÍA DEL PILAR: «El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos xvii-xviii», *Ensayos. Historia y teoría del arte* (Bogotá), 8 (2003), pp. 239-247.

20. AHRB: Notarías Tunja, n. 2.ª, l. 106, t. 2, ff. 110v-111r. *Testamento de Sebastián de Ponte, vecino de la ciudad de Tunja*, 1633.

21. APSLBC: San Antonino, Conventos, Tunja, índ. 2570, vol. 1/1/2, f. 13r. *Inventarios de bienes de Catalina de Aponte que han de ser entregados a fray Agustín Gutiérrez*. 10-IV-1695.

que luego pasaban a poder de la comunidad. Ejemplos de ello son el bogotano Francisco Garnica y Mena²² o fray Juan Gutiérrez que al morir en el convento franciscano de Tuna dejaba: «una imagen pequeña de bulto aplicose para el coro» y «una imagen para el Padre guardian de nuestra señora de las angustias»,²³ así como varios grabados que fueron repartidos entre sus compañeros.

2. LA OFERTA. ARTISTAS ANÓNIMOS Y POLIFACÉTICOS

Si los compradores de escultura en Nueva Granada determinaron con su consumo una producción artística únicamente religiosa, la consideración que se tuvo del oficio de escultor-entallador implicó por una parte un gran anonimato de los autores y por otra la práctica inexistencia de especialización en ellos. Este anonimato en el que permanecen no solo la escultura neogranadina sino toda la virreinal en su conjunto se debe en gran parte a la consideración de «que la fuerza religiosa de la imagen era más importante que el nombre del artista». ²⁴ Como sabemos, el concepto de artista que hoy manejamos surgiría con plena fuerza durante el Romanticismo pero dentro de la teología católica del Barroco la condición creadora del artista era una «circunstancia secundaria, al otorgarse a la representación visual el valor de un producto cuasi sacro y apartarle del dominio de su directo hacedor». ²⁵

La condición humilde que siempre tuvo el mercado escultórico en Nueva Granada hizo que las necesidades de consumo se solucionaran en gran medida recurriendo a las importaciones, especialmente durante el siglo XVI desde España, y durante el XVIII desde Quito. Esta misma humildad determinó que los trabajos de escultura, entalladura y ensamblaje fueran realizados por los mismos maestros que únicamente debían plegarse a la demanda existente. Eran en un sentido amplio «artesanos

22. AGN: Colonia, Conventos, t. 70, ff. 461r-461v. *Memoria de los bienes dejados por don Francisco Garnica y Mena*. 6-X-1768.

23. Biblioteca Nacional de Colombia (BNC): Manuscritos, ind. 174, lib. 133, ff. 227v-228r. *Libro de definitorios, decretos, autos y sentencias del convento de San Francisco en el Nuevo Reino de Granada y sus provincias*. 15-I-1620 a 19-IX-1648.

24. RISHEL, JOSEPH J. y STRATTON-PRUITT, SUZANNE (coords.): *Revelaciones. Las artes de América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 251.

25. PÉREZ, MARÍA CRISTINA: «Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada», *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* (Zamora, México), 144 (2015), p. 66.

de la madera», sin importar que el producto fuera una figura humana o un retablo para contenerla.²⁶ Es verdad que existieron maestros más o menos especializados en algún producto, pero lo habitual es que los documentos nos hablen de figuras polifacéticas como las de Luis Márquez de Escobar o Ignacio García de Ascucha, ambos activos en Bogotá durante el primer tercio del seiscientos. El caso de Ascucha es doblemente interesante ya que además de ser ensamblador y escultor, también realizaba trabajos de ebanistería como se desprende del inventario hecho el mismo día de su muerte. Dicho documento nos da cuenta de que el maestro estaba trabajando en algún tipo de escritorio o mueble con incrustaciones de ébano, marfil y nácar.²⁷ Similar es el caso de su hijo Francisco Ignacio Ascucha quien se definía como ensamblador, entallador, arquitecto y escultor.²⁸ Otro caso sería el de Marcos Suárez quien en 1666 se declaraba «maestro escultor» y se comprometía a ejecutar los trabajos de carpintería de la cubierta de Santa Inés así como las labores de talla geométrica del artesanado interior que él mismo había trazado. Por tanto, era escultor, que fungía como carpintero de estructuras, tallista decorador y proyectista.

En la península se han detectado prácticas similares durante el último tercio del siglo XVI, lo que se ha estudiado específicamente para el caso de la ciudad de Sevilla, donde los entalladores de retablos y los escultores estaban agrupados en un gremio genérico de carpinteros según las ordenanzas municipales de 1527.²⁹ Sin embargo, desde 1573, los escultores quisieron separarse de los entalladores y por ello nombraron a los primeros veedores, realizaron exámenes específicos y elaboraron sus propias ordenanzas en la década de 1580. Este divorcio en América se produjo más tardíamente y no en todos los lugares. En México, los escultores y ensambladores se constituyeron en un gremio separado de los carpinteros a partir de 1705, después de que varios interesados elevaran una petición formal al virrey duque de Albuquerque en la que pedían la «separación y segregación que pretenden se haga del

26. Semejante situación se ha observado también para el ámbito de los pintores, cf. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA: «Del arte de... *op. cit.*, p. 79.

27. Archivo General de Indias (AGI): Contratación, 389, N. 5, fol. 37v.

28. CORRADINE, ALBERTO: *Historia de la arquitectura colombiana. Volumen-Colonia 1538-1850*, Biblioteca de Cundinamarca, Bogotá, 1989, p. 302.

29. RODA PEÑA, JOSÉ: «La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo». En GILA MEDINA, LÁZARO (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco, Madrid, 2010, p. 284.



Fig. 5. *Embovedado de Santa Inés*, Francisco de Aschua (ensamblaje), Marcos Suárez (diseño y talla) y Dionisio Pérez del Barco (dorado), 1666. Madera tallada, policromada y dorada, iglesia de San Alfonso María de Ligorio, Bogotá

dicho su arte de Arquitectos Entalladores del de la carpintería».³⁰ Pero aún después de estas distinciones se han constatado artífices que se siguieron desempeñando de forma simultánea en diversas disciplinas. Es paradigmático el caso de Manuel de Arellano, artista conocido por su trabajo como pintor, pero que según la documentación, también hizo al menos tres retablos. Además, en su testamento declaraba que debía una «hechura de bulto» de san Agustín a un grupo de indios que se la habían encargado.³¹

En la Nueva Granada el panorama es aún más insólito pues ni siquiera se constituyó un gremio genérico para el ramo de la carpintería, mucho menos para los escultores o los ensambladores. Lo que sí encontramos es una alusión genérica de todos los trabajadores de la madera bajo la voz «carpintero». Un ejemplo de ello es Francisco Delgado quien fue puesto de aprendiz de carpintería con Pablo de Abril en Tunja,³² siendo referido más adelante en la documentación como «maestro ensamblador». El único testimonio de la época que nos muestra una clara distinción entre las figuras del carpintero y el escultor son las cuentas de gastos dejadas por fray Agustín Gutiérrez durante su administración de la capilla del Rosario de Tunja. En ellas, se da cuenta de que el fraile había contratado todo el retablo con el ensamblador José de Sandoval pero cuando se colocó el primer cuerpo, Gutiérrez decidió incluir una cariátide por cada grupo de tres columnas. Los nuevos elementos fueron encargados entonces a Lorenzo de Lugo «porque fuesen de mano de escultor, y aunque esto costó diez y seis pesos lo demas costó el carpintero».³³ Es decir, Sandoval cedía a Lugo el coste correspondiente a la hechura de los elementos que ya no debía ejecutar y fray Agustín Gutiérrez pagaba la diferencia hasta cubrir el valor del nuevo trabajo. Hay que destacar que Lugo también ejecutó los ángeles que completaban el retablo, lo que refuerza la apuesta del comitente por encomendar la talla figurativa a un escultor especializado.

30. TOVAR DE Teresa, Guillermo: *Los escultores mestizos del barroco novohispano*, Serfin, México, 1990, p. 172.

31. Cf. INSAURRALDE CABALLERO, MIRTA: «Entre tradición e innovación: los Arellano y la pintura del último tercio del siglo XVII en Nueva España». En *Actas del III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, en prensa.

32. AHRB: Notarías Tunja, n. 1.ª, l. 130, f. 141r-v. *Pablo de Abril, oficial de carpintería recibe en su taller al menor Francisco Delgado*. 10-V-1634.

33. APSLBC: San Antonino, Conventos, Tunja, lib. 43, f. 60v. *Libro de recibos, gastos e inventarios de la capilla del Rosario de Tunja*. 4-VII-1679 a 1-VII-1832.



Fig. 6. *Cariátide del retablo del Rosario*, Lorenzo de Lugo, 1686. Escultura en madera tallada, policromada y dorada, iglesia de Santo Domingo, Tunja

Sin embargo la tónica general fue otra y ante la falta de una regulación establecida por las autoridades, el artesano tallista solo debía adecuarse a la demanda que le llegaba al taller. Hay que advertir además, que la versatilidad de los maestros neogranadinos no fue algo privativo de los primeros momentos de estrechez propios de la conquista sino que continuó durante todo el período virreinal. Así, Pedro Méndez, que vivió durante el siglo XVII, era lo mismo dorador que escultor y ensamblador. Entre las obras que consta que ejecutó merece la pena citar el contrato suscrito en 1660 con el capitán Barrera donde se le llama «maestro batihoja dorador». Las tareas para las que se le contrataba iban desde dorar un retablo preexistente en Villa de Leyva hasta hacer un santo de bulto para llenar una hornacina en ese mismo mueble.³⁴ Más tarde, a principios del siglo XVIII, Agustín García Zorro de Usechi actuaba como evaluador de los bienes dejados en una testamentaría bogotana identificándose como «vecino de esta ciudad y maestro del arte de pintura, escultura y de dorado»;³⁵ un verdadero «todo en uno» que lo convertía en la persona ideal para desempeñar la labor de tasación. Por su parte, Agustina Hurtado, reclamaba en 1777 los bienes de su primer marido Francisco de Prado, siendo lo interesante de este documento que el difunto había sido «profesor tanto de talla como de pincel»,³⁶ saliendo a relucir que también era organista de la catedral y del templo de San Francisco en Popayán.³⁷ Acabamos esta secuencia de datos con el significativo caso de Roque Navarrete quien era al mismo tiempo soldado y escultor. Navarrete trabajaba además una gran variedad de materiales pues en una carta de 17 de junio de 1788 alegaba lo siguiente:

Tengo el oficio de escultor y tallador en madera, piedra, y marfil. Trabajé los patriarcas Santo Domingo y San Francisco que se hallan colocados en la puerta principal de la Iglesia de este colegio de misiones con otras

34. AHRB: Archivo Histórico de Tunja, t. 100, ff. 21r-21v. *Mortuoria, inventario de bienes y reclamo de deudas del escultor Pedro Méndez*. 16-II-1661 a 7-III-1661.

35. AGN: Notaría Bogotá, n. 3.ª, t. 137, ff. 144r-145v. *Inventario y tasación de bienes de Francisco de Usechi*. 4-IX-1709.

36. ACC: 9930 (col. J II-9 cv), f. 11r. *Autos seguidos ante el teniente general de Popayán por Agustina Hurtado contra su suegra María de Prado para que le entregara los bienes que dejó su primer marido Francisco de Prado*. 30-III-1767 a 10-XI-1779.

37. ACC: 9930 (col. J II-9 cv), ff. 19r y 22r. *Autos seguidos ante el teniente general de Popayán por Agustina Hurtado contra su suegra María de Prado para que le entregara los bienes que dejó su primer marido Francisco de Prado*. 30-III-1767 a 10-XI-1779.

varias láminas de gusto y no estimándose en esta ciudad sujetos que trabajen a la perfección las obras pretendí el que se me diese licencia para trasladarme a otro lugar y no lo he podido conseguir.³⁸

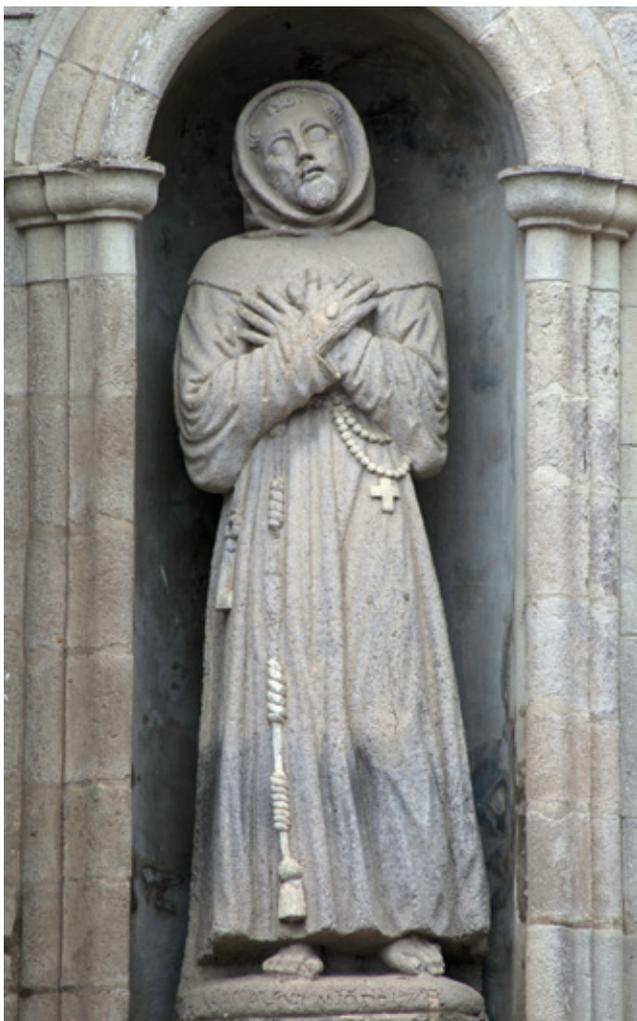


Fig. 7. *San Francisco*, Roque Navarrete, entre 1740 y 1749. Escultura en piedra tallada, iglesia de San Francisco, Popayán

38. ACC: Independencia, C III, 3 F. Fundición y Casa de Moneda, 6397, f. 2r. *Informe a favor del soldado Roque Navarrete*. 16-VII-1788.

Llevaba en ese momento cerca de diez años al servicio de su majestad y pedía ausentarse de la ciudad para buscar un ambiente más propicio para su trabajo de escultor. La razón era no tener «otro mecenas a quien acogerme»,³⁹ sin que le alcanzara el sueldo de diez pesos que tenía para alimentar a sus hijos. La estrechez económica fue una constante en la que vivieron muchos artistas americanos, lo que les obligó a buscar otras fuentes de ingresos al margen de su actividad profesional. Algunos se convirtieron en prestamistas como el ensamblador novohispano Mateo de Pinos,⁴⁰ otros en comerciantes de toda clase de géneros como el pintor santafereño Juan Bautista Vázquez Cevallos, e incluso algunos especularon en el mercado inmobiliario como el también pintor Antonio Acero de la Cruz.⁴¹ En cuanto a las artes escultóricas, el caso mejor documentado es el de Ignacio García de Ascuha, maestro que aparte de los numerosos encargos que obtuvo como ensamblador y escultor también hizo negocio con la compraventa de solares y esclavos negros.⁴² Este avezado artista no desaprovechaba una ocasión de negocio, y cuando Agustín de Ávalos viajó a la península en 1621 le encargó que en el tornaviaje trajera con él a su esposa y un cuñado, aunque si estos no quisiesen venir, los 300 pesos recibidos en concepto de gastos debía emplearlos en comprar mercancías de Castilla que luego vendería en Bogotá.⁴³ Como afirma Guarín Martínez, la imagen del artista dedicado en exclusiva al ejercicio de su profesión «se nos desvanece para el siglo XVII neogranadino y, por el contrario, cada vez nos resulta mucho más clara la imagen del hombre que sabe hacer un oficio, que lo practica, pero que no vive exclusivamente de él».⁴⁴

Otro aspecto que nos interesa destacar sobre el mercado artístico neogranadino es la forma en que se adquirían las esculturas. Lo normal era que el encargo o la compra de una pieza tuviera lugar en el taller

39. ACC: Independencia, C III, 3 F. Fundición y Casa de Moneda, 6397, f. 1v. *Informe a favor del soldado Roque Navarrete*. 16-VII-1788.

40. GARCÍA SÁIZ, MARÍA CONCEPCIÓN: «Artesanos y artistas en Iberoamérica del siglo XVI al XVIII». En RISHEL, JOSEPH J. y STRATTON-PRUITT, SUZANNE (coords.): *Revelaciones. Las artes de América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 91.

41. GUARÍN MARTÍNEZ, ÓSCAR: «Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santafereños en el siglo XVII». En TOQUICA, CONSTANZA (comp.): *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2008, p. 29.

42. GILA MEDINA, LÁZARO y HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER: «Ignacio García de Ascuha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629). Aproximación a su vida y obra», *Anales del Museo de América* (Madrid), 19 (2011), p. 78.

43. *Ibid.*, p. 75.

44. GUARÍN MARTÍNEZ, ÓSCAR: «Del oficio de...», *op. cit.*, p. 31.

(también llamada tienda u oficina) del artista, pero si el volumen de lo contratado así lo requería el artista debía desplazarse con su equipo para trabajar a pie de obra. A partir de estas dos posibilidades principales la casuística podía variar. Ya hemos observado el caso de Navarrete que pedía permiso para trasladarse de ciudad lo que confirma que la itinerancia artística estuvo a la orden del día. De hecho, no es extraño encontrar en diferentes enclaves geográficos trabajos hechos por las mismas cuadrillas de artesanos que iban desplazándose por el territorio en busca de trabajo, lo que era un fenómeno muy destacado en la región de Boyacá. En otras ocasiones, la venta se podía hacer a través de terceros, un ejemplo de ello fueron las seis imágenes que en 1573 el pintor Alonso de Narváez tenía entregadas a un tal Francisco «para que venda la hechura en su tienda, que valen más de veynte e ocho pesos de oro».⁴⁵ Incluso se detecta la producción de esculturas que no se hacían bajo demanda sino como meras mercaderías que eran rematadas por vendedores ambulantes, siendo significativo el caso de la tunjana sor Margarita de San Agustín. Esta terciaria dominica tenía una especial devoción a san Juan de Dios y en cierta ocasión

llevaron à su casa à vender una efigie del Glorioso Santo; hallabase sin un real, y despedido el marchante, con harto desconsuelo de Margarita, de que, por falta de medios, se le iba de las puertas la efigie del Padre de los pobres; no bien se havia apartado el marchante de la Casa, quando llegaron à ella con dinero, para que un hijo suyo dixera unas Missas. Recibiòlo alegre Margarita, y viendo, era el necessario, para comprar la Imagen, no se quedó sin ella.⁴⁶

Es interesante que Zamora se refiera expresamente a la figura del «marchante», palabra que en ese momento no estaba relacionada únicamente con el mercado artístico sino que tenía un sentido más amplio: «el que compra y vende algunos géneros, sin tener tienda fixa».⁴⁷ Otro caso similar es el del capitán Juan de Contreras Arellano, quien se

45. ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja». En LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL (coord.): *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, Atrio, Granada: 2011, p. 24.

46. ZAMORA, ALONSO: *Historia de la provincia de san Antonino del Nuevo Reino de Granada*, Imprenta de Joseph Llopis, Barcelona, 1701, p. 392.

47. VV.AA.: *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad [...]*, Imprenta de la Real Academia Española, Madrid, 1734, v. 4, p. 550.

obligaba a pagar al mercader Diego Jiménez de Medina 2.300 pesos de plata corriente por varios productos entre los que se encontraba «un tabernáculo dorado con una imagen de Nuestra Señora de bulto con dos coronas de plata engastadas en piedras y cuatro candeleros grandes con sus arandelas doradas».⁴⁸

3. PRECIOS. EL VALOR DE LA DESTREZA ESCULTÓRICA

Una vez que hemos examinado la oferta y la demanda, debemos preguntarnos en qué términos se producía el intercambio artístico. ¿Cuánto costaba una escultura en el siglo xvii? ¿Qué diferencia de precios había entre una de fabricación local y otra traída desde España? Pues bien, el valor de una escultura dependía de tres cosas: la consideración del autor, el tamaño y la laboriosidad que implicara la obra y los materiales empleados en ella. Así, una escultura tallada por Martínez Montañés era mucho más valorada que otra de igual tamaño y materiales hecha en un obrador tunjano. Al mismo tiempo, un crucificado de marfil era bastante más caro que otro semejante de madera aunque ambos fueran hechos por el mismo autor.

Conviene que hagamos dos aclaraciones previas antes de pasar a estudiar los precios de la escultura. La primera tiene que ver con la fuente de información que vamos a usar. En Nueva Granada no se han encontrado contratos de esculturas firmados ante notario, si bien otros trabajos escultóricos de gran envergadura como retablos o artesonados nunca prescindían de ellos. Por tanto, para conocer el valor de estas piezas debemos acudir a otros documentos accesorios como avalúos de bienes de difuntos o cuentas de gastos. La segunda cuestión tiene que ver con las diversas unidades monetarias que encontramos citadas en los documentos: reales, patacones, pesos, etcétera. La reforma monetaria efectuada por los Reyes Católicos a través de la Pragmática de Medina del Campo de 1497, estableció el valor del real de plata español en 34 maravedíes.⁴⁹ Dentro del real existieron monedas de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, 1, 2, 4

48. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA: «Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artífices para salir del anonimato (siglos xvi y xvii)», *Historia y Memoria* (Tunja) 2017, 15 (2017), p. 64.

49. FRANCISCO OLMOS, JOSÉ MARÍA DE: «La moneda castellana de los Reyes Católicos. Un documento económico y político», *Revista General de Información y Documentación* (Madrid), 1 (1999), pp. 99-100 y 105.

y 8 reales, siendo esta última el popular «real de a ocho» o «peso duro» que solemos encontrar en los documentos, aunque en Nueva Granada esta moneda de mayor rango también aparece citada como «patacón» o simplemente «peso». Trazada esta generalidad, y aunque estos eran los valores oficiales, hay que tener en cuenta que en distintos momentos de la historia neogranadina hubo fluctuaciones en el valor de la moneda como se colige de algunos testimonios de peninsulares emigrados. Por ejemplo, el 5 de junio de 1587 Miguel Hidalgo mandaba una carta a su suegro Juan Martínez desde Cartagena en la que le explicaba que cada peso es «ocho reales y un cuartillo, que así valían por ser partida la flota, que suele el peso valer nueve reales»,⁵⁰ es decir que la llegada o partida de la flota de Indias también incidía en el valor del dinero de la ciudad portuaria. Otras cartas como la que enviaba Baltasar de Valladolid desde Bogotá en 1591 confirman estas fluctuaciones ya que afirmaba que el peso equivalía a más de nueve reales castellanos.⁵¹

Pues bien, pasemos a analizar las cantidades que se pagaron por algunos de los hitos más representativos de la escultura en Nueva Granada. Una de estas obras emblemáticas es el *Calvario* de la Capilla de los Mancipe, comprado en el taller sevillano de Juan Bautista Vázquez, *el Viejo* en 1583. El conjunto de sus figuras (menos la de la Magdalena no estaba incluida inicialmente) junto al retablo que las aloja y una escultura aparte de *San Pedro Mártir*, costaron 460 ducados,⁵² es decir unos 598 pesos. Sabemos que en ese mismo momento un indio agricultor ganaba 2,5 pesos al mes, un indio minero 5, un cura doctrinero 8,3 y un encomendero español unos 20,8 pesos.⁵³ Quiere decir que el valor de las piezas contratadas, sin contar el precio del traslado oceánico representaba el valor de veinte años de trabajo del minero, diez años del agricultor, seis años del cura y dos años y cuatro meses del encomendero.

50. OTTE, ENRIQUE: *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*, Junta de Andalucía, Jerez, 1988, p. 302.

51. *Ibid.*, p. 284.

52. LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Rodríguez Jiménez y Cía., Sevilla, 1932, p. 142.

53. Cf. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA: *Del pincel al papel: fuentes grabadas para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2012, p. 48.



Fig. 8. *Calvario Mancipe y San Pedro Mártir*, Juan Bautista Vázquez el Viejo, 1583. Esculturas en madera tallada, policromada y estofada, Catedral de Santiago, Tunja



Fig. 9. *Cristo de Monserrate*, Pedro de Lugo Albarracín, ca. 1656. Escultura en madera y plomo fundido policromados, santuario de Monserrate, Bogotá

Tomemos ahora un perfil bajo dentro de la sociedad neogranadina, y supongamos que un indígena dedicado a la agricultura quisiera hacerse con una imagen religiosa para su uso doméstico. Se ha constatado que un indio jornalero ganaba un real de plata diario en 1622,⁵⁴ y al mismo tiempo sabemos que Sebastián de Ponte cobraba 20 pesos por tallar un Niño Jesús en su taller tunjano en 1633. Ello significa que si el indio hipotético del que hablamos quisiera comprar la escultura a Ponte, y suponiendo que la vida no se hubiera encarecido en ese lapso de tiempo, debería desembolsar el dinero ganado durante 160 días de trabajo para conseguirla. Por seguir con el ejemplo, el *Señor de Monserrate* le costó al Padre Rojas 40 patacones en 1656, lo que supondría el doble de días de trabajo de nuestro indio, 320, y de nuevo sin tener en cuenta la inflación del tiempo transcurrido.

54. VARGAS MURCIA, LAURA LILIANA: «Del arte de...», *op. cit.*, p. 69.

En cuanto a las esculturas peninsulares, por regla general siempre tuvieron un precio más elevado que las locales, aunque ciertos autores fueron más accesibles que otros. Es el caso de Diego López Bueno cuyo *san Juan* para las monjas concepcionistas de Santafé costó 310 reales (apenas 36 pesos).⁵⁵ Dicha suma contrasta con los 90 ducados (unos 117 pesos o patacones) que se pagaron en 1620 por el *San Pedro* de Juan de Mesa, precio que por otra parte no incluía ni la policromía de la obra ni el traslado hasta su lugar de destino. Juan de Mesa jugaba sin duda en otra liga.

El motivo del encargo era dotar de una imagen titular a la hermandad de San Pedro de Pamplona, siendo gestionada la contratación y el transporte por Bartolomé de Cáceres, «vezino de la ciudad de Pamplona en el nuevo reino de Granada de la probincia de Tierra firme de las Indias estante al presente en esta ciudad de Sevilla».⁵⁶ En la cofradía de Pamplona figuraban los personajes más linajudos de la ciudad como el capitán Lorenzo Fernández de Rojas y respecto a su capacidad económica decía Piedrahita que era la «de mayores rentas que se conoce en Indias».⁵⁷ El 25 de enero de 1620 era entregada la pieza por el escultor⁵⁸ y el 1 de abril del mismo año se le concedía licencia a Bartolomé de Cáceres «mediano y de cuerpo moreno» para su regreso a Indias, acompañado por un sobrino y un esclavo.⁵⁹ El magnífico trabajo de Juan de Mesa pasa por ser la escultura más barroca de entre todas las importadas desde la Península, y manifestaba un dominio técnico similar a otras obras suyas como el *san Ramón Nonato* del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El material era otro factor determinante en el precio de una imagen y si nos fijamos en una iconografía concreta como podría ser el Niño Jesús triunfante de escuela sevillana, Palomero ya advirtió de la gradación de precios entre las diferentes técnicas enviadas en los galeones a

55. AGI: Contratación, 1155A, N. 6, ff. 194r-v. Registro del navío Jesús, María y José, 1610.

56. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (APNS): oficio 1, leg. 396. *Contrato entre Juan de Mesa y Bartolomé de Cáceres por la hechura de un San Pedro sin encarnar*. 9-X-1619.

57. FERNÁNDEZ DE PIEDRAHITA, LUCAS: *Historia general de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada*, Imprenta Medardo Rivas, Bogotá, 1881(1688), p. 319.

58. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla: oficio 1, leg. 396. Carta de pago y entrega de la imagen de san Pedro entre el escultor Juan de Mesa y el comitente Bartolomé de Cáceres. 25-I-1620.

59. AGI: Contratación, 5372, n.6/1r. Licencia para volver al Nuevo Reino de Granada de Bartolomé de Cáceres. 1-IV-1620.



Fig. 10. *San Pedro*, Juan de Mesa, 1620. Escultura en madera tallada, policromada y estofada, 170 cm, catedral de Santa Clara, Pamplona

América:⁶⁰ uno en madera policromada costaba 200 reales (23,5 pesos), mientras que su reproducción en bronce costaba 175 (20,5 pesos) y en un metal inferior como el peltre importaba 110 reales (13 pesos). Cantidades a las que debía sumarse un 25 por ciento correspondiente al valor de la peana. Cuando se trataba de materiales suntuarios los precios se disparaban y no importaba que la pieza no llegara a las tres cuartas de alto para que se cotizara a 300 pesos de valor, como ocurre con el crucificado de marfil con cruz de ébano y peana de carey que había en la Iglesia de San Juan de Dios.⁶¹

Las élites americanas, del mismo modo que sus equivalentes europeos, gustaron de los caros productos suntuarios que ponían de relieve su poder adquisitivo como las incrustaciones de carey, madreperla o ébano en el ámbito del mueble, o los soportes de marfil y piedras nobles para la escultura. Se trata de obras que fundamentalmente se hacían para «el mercado español y criollo, pues su propósito no era tanto el de la conversión, sino el de mantener y alentar la devoción doméstica».⁶² El aprecio que se tenía hacia estos bienes se pone de manifiesto en dos tipos de documentos contemporáneos: las tasaciones, donde siempre aparecen con un elevado precio, y los inventarios, que si bien suelen ser bastante parcos en las descripciones de cuadros o esculturas, se paran no obstante a describir la materialidad de estas piezas. El valor, por tanto, no reside en la artisticidad de la obra sino en el material con que está hecha. Un buen ejemplo es el crucifijo de marfil que pertenece a la catedral primada de Bogotá, obra que perteneció a los bienes de Pedro Marroquín pero que compró en 1765 el mayordomo de fábrica de la catedral, Cayetano Ricaurte, por 180 pesos.⁶³

60. Cf. MARCOS VILLÁN, MIGUEL ÁNGEL: «Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española». En GIL CARAZO, ANA (coord.): *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2013, p. 68.

61. AMCP: Ar. VI-1.º. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, Maria, y Señor San Joseph de esta Corte. Fecho por el R. P. Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dho Convento por mandado N. R. P. Maestro Vicario Provincial Fr. Juan Antonio de Guzmán en 4 de Agosto de 1756 años* (1756-1766), fol. 15.

62. TRUSTED, MARJORIE: «Devoción exótica: la escultura en la América virreinal y en el Brasil, 1520-1820». En RISHL, JOSEPH J. y STRATTON-PRUITT, SUZANNE (coords.): *Revelaciones. Las artes de América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 254.

63. Archivo Histórico de la Catedral de Bogotá (AHCB), Cabildo Eclesiástico, Secretaría Capitular: *Libro III de Actas Capitulares*, f. 135v. Capítulo del día 23-VIII-1765. Agradecemos este dato a D. Camilo Moreno, archivista de la catedral Primada.



Fig. 11. *Crucifijo*, anónimo europeo, anterior a 1765. Escultura en marfil tallado sobre cruz de carey y cantoneras de plata, catedral de la Inmaculada, Bogotá

4. CONCLUSIONES

Las condiciones del mercado escultórico en Nueva Granada determinaron un sistema artístico bastante concreto. Se caracterizó en primer lugar por una total preponderancia del tema religioso, debido a dos motivos fundamentales, el tipo de clientela que encargaba las obras y el fin primordial del arte en el contexto virreinal, que no era otro que la evangelización. En segundo lugar, la humildad del medio artístico desarrollado en el territorio neogranadino dio como resultado la existencia de autores poco o nada especializados, los cuales debían atender una variopinta demanda de objetos, desde una escultura en bulto hasta un artesonado o un mueble. La consideración social que tuvieron estos artífices polifacéticos los mantuvo durante todo el período virreinal bajo la simple consideración de artesanos, circunstancia que explica el gran anonimato de las piezas conservadas. Por último, otra consecuencia del exiguo mercado artístico fue una gran tendencia a la importación de piezas desde otros centros artísticos, fundamentalmente Sevilla y Quito, aunque no faltaron tampoco las obras italianas y peruanas. Las esculturas peninsulares, que siempre gozaron de una mayor estima entre los comitentes, solo pudieron ser contratadas por personas o entidades de gran solvencia, lo que también redundó en el prestigio social de poseerlas.

En definitiva, no podemos entender el arte neogranadino sin preguntarnos quiénes fueron sus mecenas ya que si sus circunstancias e intereses hubieran sido otros, las historias del arte hispanoamericano que escribimos, por fuerza, cambiarían.

ENCARNANDO LA DEVOCIÓN. IMAGINEROS ANDALUCES Y COFRADÍAS EN LA LIMA VIRREINAL

DIEGO LÉVANO MEDINA

Pontificia Universidad Católica del Perú

dlevano@pucp.edu.pe

Los artífices asentados en Sevilla dinamizaron el intercambio mercantil con obras a pedido o envíos de sus trabajos para la venta en la plaza limeña. El mayor flujo comercial se dio desde mediados del siglo XVI hasta bien avanzado el siguiente a modo de recuerdo de que son tiempos de construcción de templos, monasterios y capillas. No solo las órdenes religiosas convocaron a los más destacados imagineros peninsulares para decorar sus altares, sino también los mayordomos de las cofradías buscaron emular a sus pares del otro lado del Atlántico.

Es entonces cuando surge nuestra propuesta de descubrir a las cofradías como corporaciones patrocinadoras del arte. Está claro que las órdenes religiosas acogieron bajo su patrocinio a destacados artistas; pero presupuestalmente las cofradías fueron atractivas para importantes maestros, aunque la gran mayoría convocó a artífices emergentes. Para autores como Gómez Moreno o Muro Orejón, los encargos realizados por estas exigían siempre que la efigie transmitiera un alto impacto y emotividad al público, pero con un bajo presupuesto.¹

La denominación de *mecenas* hace referencia a una persona con poder que patrocina el arte. ¿Cómo encajan las cofradías en esta definición? Estas no solo disponían de poder económico para invertir en arte, sino también contactos y benefactores que les permitían gozar de un capital simbólico que era el «prestigio». Es por ello que trabajar para una cofradía donde los hermanos veinticuatro desplegaban sus conexiones y

1. PÉREZ MORALES, JOSÉ CARLOS: «El escultor cordobés Juan de Mesa y la Orden de la Merced. Reflexiones y nuevas atribuciones», *Encrucijada* (México), 1 (2009), pp. 9-10.

poder dentro del cuerpo social virreinal, constituía un espaldarazo para un artista emergente o mayor posicionamiento para los consagrados.

Los maestros patrocinados realizaron su trabajo por encargo del mecenas, quién manifestaba sus expectativas sobre la obra y podía o no congeniar con el artista. Las cofradías tenían dos encargos específicos: sus retablos y la imagen principal de la corporación, la cual debería de mover la fe de sus cofrades y otros feligreses. Adicionalmente los mayordomos necesitaron de imagineros para encargar las tallas de sus andas procesionales o efigies secundarias para sus capillas. También la población compró imágenes y retablos portátiles para el adorno de sus altares particulares en las viviendas.

Aunque es mayor la producción de figuras y retablos, el trabajo de los artífices englobaba encargos de pinturas, construcción de capillas, bóvedas, artículos de orfebrería e incluso grabados. El consumo de estos artículos permitía a las cofradías construir el espacio sagrado ideal para el culto de su santo patrón, así como realizar todo tipo de manifestaciones públicas que exaltaban la devoción a su imagen y reforzar su presencia en el colectivo limeño.

Para este artículo en específico nos centraremos en la relación de las cofradías con artistas de la escuela andaluza residentes en Lima o la península. Aunque muchos de los casos ya son conocidos y trabajados desde la historia del arte, el ejercicio recopilatorio sirve para analizar la magnitud de la inversión financiera que realizaron estas corporaciones, reafirmando su papel de promotor artístico.

1. COFRADÍAS EN EL ARZOBISPADO DE LIMA

La noticia más temprana de fundación de una cofradía en Lima, hace referencia a la Purísima Concepción erigida en la catedral de Lima hacia 1536,² en la que uno de sus fundadores fue el mismo Francisco Pizarro. La otra es la del Santísimo Sacramento (catedral) fundada entre 1538-1540. De aquí en adelante se puede decir que no existió iglesia, parroquia, hospital, colegio o capilla en el arzobispado limeño que no tuviese una cofradía.

2. Archivo Arzobispal de Lima (AAL): Cofradías, leg. 3, exp. 19. 1729.

En Lima, la diversidad de castas que compartían un mismo espacio se reflejó en la fundación de cofradías relacionadas con estas. Ejemplo de ello es la de Nuestra Señora del Rosario de Indios (1554), de negros y mulatos (1562), y españoles (1564). Del mismo modo, los gremios tuvieron sus cultos particulares asociados a su labor como los carpinteros de san José (catedral). También algunas hacían referencia a regiones peninsulares, como la de Nuestra Señora de Aránzazu de los vascos, o las llamadas de élite como la de Veracruz, el Santo Cristo de Burgos (san Agustín) o Jesús Nazareno (santo Domingo) donde se asentaron los vecinos más notables de la ciudad.

Simultáneamente al crecimiento de la ciudad, el número de cofradías se fue incrementando. En 1613 el cronista Bernabé Cobo da cuenta de veinticinco cofradías de españoles, trece de indios y diecinueve de negros.³ Para 1619, Lissón y Chaves enumera un total de sesenta.⁴ En la fiesta del Corpus Christi limeño de 1639 se convocaron veintiséis cofradías de españoles, diecinueve de indios y cuarenta de negros y mulatos,⁵ sin contar aquellas que no estaban reconocidas por el arzobispado.

Siguiendo la documentación de los archivos, podemos indicar que desde la fundación de Lima, y hasta finales del siglo XVII encontramos casi un centenar de cofradías fundadas en la capital peruana, que dinamizó la demanda de artículos devocionales como esculturas, pinturas, impresos, andas, paños, retablos, entre otros para sus altares.

2. CONSUMO Y COMERCIO DE IMÁGENES DE DEVOCIÓN

Las imágenes no solo se quedaban en los altares de los templos. Hombres y mujeres de la ciudad, hermanos de diversas cofradías, llevaron a sus casas imágenes de su devoción particular, en algunos casos réplicas de sus santos patronos, reafirmando simbólicamente su fervor. Para el caso mexicano, Gustavo Curiel indica que las habitaciones de importancia de una casa estaban cubiertas de imágenes sagradas asociadas a la devoción familiar, y que las imágenes de bulto contaban con

3. COBO, BERNABÉ: *Historia de la Fundación de Lima. Monografía histórica sobre la ciudad de Lima*, Librería e Imprenta Gil, Lima, 1935 pp. 455-456.

4. LISSÓN CHAVES, EMILIO: *La iglesia de España en el Perú*, t. V, Católica Española, Sevilla, 1943, pp. 249-259.

5. AAL: Cofradías, leg. 32-A, exp. 46. Lima, 1689.

su propio ajuar y ropajes.⁶ Esta necesidad de efigies para el culto personal acrecentó la demanda de artículos de imaginería, y por ende de imagineros.

Varios son los ejemplos que podemos conseguir de los testamentos en los que se detalla la tenencia de estos artículos:

[...] tres cuadritos: la una de N.^a S.^a de la Limpia Concepcion, otra de N.^a S.^a del Rosario y otro de N.^a S.^a de la Columna (sic), un santo Cristo de bulto de una cuarta de alto, mas cuatro cuadritos de diferentes pinturas de N.^a S.^a de Belén, la otra del Rosario, la de San Antonio, la de San Cayetano[...]⁷

La posesión de cuadros, estampas, figuras, retablos y altares portátiles era muy común y al momento de testar eran traspasados a un familiar o corporación. Así por ejemplo María Dávalos, en 1599, dejó al convento de Los Descalzos: «[...]un retablo de un crucifijo que tengo en una tabla muy rico y de mucha devoción, para que lo pongan en la iglesia de dicho convento[...],⁸ con el fin de ser favorecida con misas por su ánima. También eran utilizados como bienes de inversión, como la imagen de la Concepción en una tabla valorada en 20 pesos, y recibida como dote por el sevillano Pedro Calvo.⁹ O «[...]una hechura de un retablo de N.^a S.^a del Rosario y otro de San Bartolomé valorados en 10 pesos[...],¹⁰ que bajo esta misma modalidad recibió en 1600 Diego de Castro.

Lima era un próspero mercado para la producción y venta de todo tipo de imaginería devocional. Los mercaderes consignaban entre sus mercancías diversos objetos de temática religiosa, como el caso de los hermanos Luis y Gonzalo Suárez, quienes en 1561 embarcaron desde la península hacia Perú varios retablos y lienzos: «dos de [María] Magdalena».¹¹ Diego Escudero, en 1589 consignó: «[...] seis santos de alabastro, once retablos a lo divino de lienzo, cinco de devoción [...]».¹²

6. CURIEL, GUSTAVO: «Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano». En: RUBIAL GARCÍA, ANTONIO (COORD.): *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*. Tomo II. COLMEX-FCE, México, 2005, pp. 81-108.

7. Archivo General de la Nación (AGN), Serie Fáctica, Testamentos de Indios, TI. 2.280, Lima 1693.

8. AGN: Protocolos Notariales, Rodrigo Alonso Castillejo, Protocolo 22, Lima 1599.

9. AGN: Protocolos Notariales, Francisco Ramiro Bote, Protocolo 16, Lima 1600.

10. *Idem*.

11. Archivo General de Indias (AGI): Contratación, 5219, N. 5, R. 18.

12. AGI: Contratacion, 5230, N. 5, R. 1.

Jorge Bernales Ballesteros confirma esta información al indicar que desde Sevilla se cargaban abundantes objetos de escultura, pintura, pequeños retablos de devoción, libros de tratados de arte o estampas, grabados sueltos y piezas de orfebrería litúrgica.¹³

Por su parte, Jesús Porres Benavides refiere que estas obras para comercio de ultramar en su mayoría salían de los talleres sevillanos, y eran ofrecidas por artistas a mercaderes o marinos para su venta.¹⁴ La demanda americana obligó a transformar los pequeños obradores particulares en grandes talleres con producción a escala, y en otros casos se formaron compañías mercantiles entre maestros y mercaderes. Estas empresas sobre todo buscaban atender encargos importantes.¹⁵ Claros ejemplos de una producción a escala de los talleres hispalenses fueron los embarcos realizados por Antolín Vásquez, mercader, que cargó siete imágenes de devoción y una estampa de plata.¹⁶ O las 45 docenas de retablos chiquitos de devoción, a 12 reales, y 60 gruesas de estampas de devoción, a 15 reales, de Jerónimo de Canales.¹⁷

Desde otras urbes americanas se recibían encargos, como el de Francisco Sánchez de Madrid, desde Santiago de Guatemala, al mercader Baltasar de Lorca, quién recibió veintiuna imágenes: de Nuestra Señora del Rosario (3), la Concepción (12), santa Lucía, san Francisco (2), san Juan (2), santa Catalina, Santiago y san Juan Bautista.¹⁸ Si bien no indica la autoría de estas piezas, es muy posible que fueran de imagineros guatemaltecos o de esos territorios.

Los ejemplos nos muestran un movimiento comercial muy acelerado, demandado por corporaciones y particulares. Cabe anotar que a partir de 1550, en Lima se inicia la construcción de las iglesias de las órdenes religiosas, y dentro de ellas las capillas de las cofradías que se van fundando.

13. BERNALES BALLESTEROS, JORGE: «Aspectos del comercio artístico entre Sevilla y América con Canarias en los siglos XVI a XVIII». En: V Coloquio de Historia Canario-americana. Tomo 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 1982, p. 873.

14. PORRES BENAVIDES, JESÚS: «El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos», *UcoArte* (Córdoba), 2 (2013), p. 12.

15. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, JOSÉ MARÍA: «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 103 (2013) pp. 178-182.

16. AGI: Contratación, 5238, N. 2, R. 19.

17. AGI: Contratación, 5244, N. 1, R. 4.

18. AGN: Protocolos Notariales, Francisco Ramiro Bote, Protocolo 15, Lima 1599.

3. ENVIAR O VIAJAR, LOS IMAGINEROS AL NUEVO MUNDO

Francisco Stastny identifica este apogeo de flujo comercial y migratorio entre 1570 y la primera mitad del siglo xvii, cuando no solo hay una producción a escala de los obradores sevillanos de cara al comercio ultramarino, sino también un movimiento migratorio de artista de buen nivel profesional.¹⁹ Lo que evidencia el rentable comercio de imaginiería religiosa hacia el virreinato peruano.

Uno de los primeros contactos con los imagineros sevillanos era el encargo de trabajos, como el solicitado a Gaspar del Águila, escultor, y Diego de Campos, pintor, quienes en 1580 concertaron con Jerónimo de Sierra Figueroa, vecino de Arequipa, el labrado de tres imágenes, talladas y pintadas: una de la advocación de la Consolación, similar a la venerada en la villa de Utrera; un san José y otro san Juan Bautista. En 1585 el dominico fray Domingo de la Parra enviará a Lima un retablo de los misterios de Nuestra Señora del Rosario, encargado a algún taller sevillano.²⁰ Otro ejemplo fue el de Jerónimo de Aliaga, vecino de Lima, quién en 1585 solicitó a Juan Bautista Vásquez, *el Viejo* una imagen de san Jerónimo, en madera de cedro, semejante al conservado en Sevilla.²¹

Juan de Oviedo y de la Bandera, escultor sevillano, a inicios del siglo xvii firmó una carta de pago por 2.000 reales a favor de Pedro González, vecino en el Perú, por la hechura y encarnado de una imagen de la Candelaria.²² Mateo Pérez de Alesio, vecino de Lima, encargó a Francisco López cincuenta retablos del reino de Castilla.²³

En esta línea, son conocidos los envíos realizados al virreinato peruano por Roque Balduque, Juan Bautista Vásquez, Francisco de Zurbarán, entre otros. La presencia de obras de estos maestros hace pensar en una producción en serie,²⁴ sin dejar de lado los encargos particulares y de

19. STASTNY MOSBERG, FRANCISCO: «Ulises y los mercaderes. Trasmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo», *Estudios de arte colonial*, Museo de Arte de Lima - IFEA, Lima, 2013 p. 352.

20. TORRE REVELLO, JOSÉ: «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos xvi y xvii», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 1 (1948), p. 136.

21. ESTELLA MARCOS, MARGARITA: *Juan Bautista Vásquez el Viejo en Castilla y América, Nicolás de Vergara, su colaborador*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1990. Citado por Sánchez Sánchez, JOSÉ MARÍA, *op. cit.*, p. 194.

22. VARGAS UGARTE, RUBÉN S.J.: *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, Imprenta de Aldecoa, Burgos, 1968, p. 298.

23. AGN: Protocolos Notariales, Rodrigo Gómez de Baeza, Protocolo 54, Lima 1595.

24. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, JOSÉ MARÍA: *op. cit.*, p. 187.

gran envergadura. Un joven Juan Martínez de Montañés envió ocho imágenes de la Virgen del Rosario, además de unas esculturas realizadas para el convento de la Concepción en Lima y que en 1607 fueron tasadas por Juan de Uceda.²⁵

También se recurría a otros mercados, por ejemplo los mayordomos negros de san Antón (san Marcelo) darán 70 pesos en parte de pago al mercader Diego López de Toledo, por traerles de México un:

[...] bulto de san Antón de una vara y con la peña tenga una cuarta y dorado y estofado, con el [báculo] en la mano y la insignia del lechón [sic] y la madera de cedro o de pino [...]²⁶

Este auspicioso flujo comercial impulsó a pintores, escultores, ensambladores, carpinteros, albañiles, imagineros, entre otros, a arriesgarse en la aventura de las Indias. Como el sevillano Cristóbal de Ojeda, maestro escultor de imaginería, quién en 1555 obtuvo licencia para pasar al Perú «[...] porque en dicha provincia no hay maestros del oficio [...] muy necesario para el culto divino y ornato de las iglesias [...]», le acompañaron dos oficiales entalladores y dos escultores.²⁷ Con 27 años estaba aprobado como maestro escultor de imaginería y buen oficial para retablos, imágenes y obras de iglesia.²⁸ Entre los testigos de su probanza para la licencia, encontramos algunos vecinos de Lima en Sevilla, que confirmaron la necesidad de imagineros en Los Reyes. Hacen hincapié que las tallas llevadas desde la península o la Nueva España tenían elevados precios y arriesgaban el estado de la obra.²⁹ Francisco Gómez de Marro, testigo, con más de catorce años de residencia en el reino del Perú indica que:

[...] en aquellas provincias no hay las dichas imágenes sino las que de España se llevan [...] y habiendo los dichos maestros en aquellas partes será muy bueno porque estarán muy buenas y enteras y frescas y como

25. HALCÓN, FÁTIMA: «El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 15 (2002), p. 375.

26. AGN: Protocolos Notariales, Juan Gutiérrez, Protocolo 74, Lima 1583.

27. AGI: Indiferente, 2079, N. 7.

28. GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII*, Tomo I, La Andalucía Moderna, Sevilla, 1899, p. 223.

29. ROMERO SÁNCHEZ, GUADALUPE: «El escultor sevillano Cristóbal de Ojeda y su partida al Perú», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 25 (2013), pp. 870-872.

convienen y las habrá en todos los templos y a más moderados precios [...]»³⁰

Juan de Uceda, vecino de Sevilla, se trasladó a Lima para concretar «ciertos negocios que tengo tratado con personas vecinas de la ciudad sobre la fábrica de retablos de pinturas para el servicio de las iglesias, parroquias, monasterios y conventos de la ciudad».³¹ Solicitó ser acompañado por un oficial de su oficio y un criado aprendiz. Su estancia fue por tres años, partiendo en 1608, y, dos años después volvió a Sevilla. Mantuvo su relación comercial con Los Reyes, y en 1613 envió para la venta diecisiete retablos, encargados al escultor Gaspar de la Cueva. Asimismo su hijo asentó la residencia en Lima entre 1612-1622.³²

Por otro lado, el padre Rodrigo Barnuevo, de la Compañía de Jesús, procurador de la provincia del Perú, propuso a Gaspar Ginés, escultor, vecino de Sanlúcar de Barrameda, viajar a Lima. Los costos del viaje los cubriría con el trabajo de dos imágenes, una de tamaño natural siguiendo el modelo otorgado por Barnuevo, y otra de la Concepción, como la enviada por Montañés. Rubén Vargas Ugarte indica que en 1640 Ginés aún residía en Cádiz sin noticias de su paso al Perú.³³

Son varios los ejemplos de artífices que partieron de Sevilla hacia el virreinato peruano, no todos andaluces de origen, pero si formados o con talleres en la urbe hispalense. En Lima asentaron residencia, formaron familia, abrieron talleres y recibieron aprendices, y algunos partieron a otras provincias del virreinato o se aventuraron en negocios alternativos a su oficio. Y otros con mayor o menor fortuna regresaron a la península.

4. ARTÍFICES ANDALUCES Y LAS COFRADÍAS LIMEÑAS

Las cofradías demandaban imágenes de bulto, fabricación de retablos, pinturas que recubrieron sus capillas, utensilios ornamentales, entre otros. Susan Webster, para la Audiencia de Quito, indica que como mecenas artístico el patrimonio de las cofradías iba desde pe-

30. AGI: Indiferente, 2079, N. 7, citado por Sánchez Sánchez, JOSÉ MARÍA, *op. cit.*, p. 189.

31. AGI: Contratación, 5313, N. 72.

32. HALCÓN, FÁTIMA: *op. cit.*, p. 380.

33. VARGAS UGARTE, RUBÉN S.J.: *op. cit.* p. 226.

queñas imágenes y accesorios hasta elaborados retablos revestidos de oro y plata.³⁴ Las imágenes debían transmitir un fuerte impacto en la devoción de los pobladores. Esto se lograba por el buen trabajo del imaginero, un acontecimiento prodigioso, por la suntuosidad de su culto o por sus diversas indulgencias a favor de su devoción.

Un claro ejemplo es la icónica efigie de la cofradía de Nuestra Señora de Copacabana de Lima, que ganó feligreses y reforzó su presencia como protectora de los indios gracias al milagro de las lágrimas de su rostro. La talla es obra del escultor Diego Rodríguez y Cristóbal de Ortega «pintor de imágenes»³⁵ hacia 1589. Aunque no hemos encontrado referencias de nacimiento, Ortega se declara español en 1627.³⁶ Su cercanía con Mesa y Oviedo, hace pensar que también se formó en el ambiente artístico sevillano de finales del siglo XVI.³⁷ Desde 1588 lo encontramos recibiendo aprendices en su taller limeño.³⁸

En 1590 concertó con Juan Bautista Francisco Corso la pintura y dorado del retablo de santa Catalina del Monte Sinaí (san Francisco) por un valor de 1.817 pesos,³⁹ este retablo pertenecía a la cofradía de la nación corsa.⁴⁰ Hacia 1601, junto a Martín de Oviedo, formado en los talleres sevillanos, se adjudicaron la obra del retablo de la cofradía de la Piedad (la Merced), y se le encargó a Ortega pintura y dorado.⁴¹ La misma labor realizó con el sevillano Alonso de Mesa trabajó en el retablo de la iglesia de Santiago de Surco (1602) y el principal de la iglesia de la Trinidad (1617).

34. WEBSTER, SUSAN: «Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la colonia». En: KENNEDY TROYA, ALEXANDRA: *Arte en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*, Nerea, Hondarrribia, 2002, p. 72.

35. «Documentos para la historia. Nuestra Señora de Copacabana», *Revista Amigo del Clero* (Lima), 18(1909), pp. 135-158.

36. HARTH-TERRÉ, EMILIO y Márquez ABANTO, ALBERTO: «Pinturas y pintores en Lima virreinal», *Revista del Archivo Nacional del Perú* (Lima), 26 (1963), p. 98.

37. CHUQUIRAY GARIBAY, JAVIER RENATO: *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado*. Tesis para optar el grado de licenciado en Historia del Arte. UNMS. Lima, 2015 p. 53.

38. AGN, Protocolos Notariales, Juan de Espinar, Protocolo 31, Lima, 1588.

39. AGN: Protocolos Notariales, Alonso Hernández, Protocolo 90, Lima 1590.

40. AAL: Cofradías, leg. 51, exp. 8. Lima, 1645. Lohmann anota sobre la capilla de la nación corsa bajo la advocación de santa Catalina: soberbio retablo de cedro recubierto de pan de oro, testimonio de la opulencia de los patronos. LOHMANN VILLENA, GUILLERMO: «Los corsos: una honrada monopolista en el Perú del siglo XVI», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 51.1(1994), pp. 15-45.

41. SAN CRISTÓBAL, ANTONIO: «La escultura virreinal en Lima», *Sequillo* (Lima), 10. (1996), pp. 31-32. Citado por CHUQUIRAY GARIBAY, JAVIER RENATO: *op. cit.* p. 60.

Los caciques de Surco encargaron a Mesa y Ortega un retablo de casi seis metros de alto y tuvo como figura central un Santiago que debía servir para las procesiones, y a los lados un san Jerónimo y una Magdalena. Por este trabajo, ambos imagineros recibieron el pago de 2.000 pesos. Los símbolos de los mecenas eran unos escudos pintados y las insignias franciscanas. El trabajo de Ortega consistió en:

[...] dorar todo de oro fino, estofarlo, pintar a pincel lo necesario, incrustar grabados arabescos cubriéndolos de oro y encarnar todos los rostros y manos de las imágenes al óleo, abriéndoles ojos, cejas, bocas y uñas [...].⁴²

En 1614 firmó contrato con la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de naturales para «[...] dorar estofar, pintar, encarnar y renovar la hechura e imagen de N.^a S.^a[...]».⁴³ Por ello, los mayordomos y mayorales del Rosario desembolsaron 60 pesos, con la salvedad de tenerlo concluido para la procesión de la fiesta naval celebrada anualmente en el convento dominico. Estos encargos pueden ser consecuencia de la fama que ganó la pieza de Copacabana intervenida por Ortega.

Uno de los imagineros más solicitados, y con mayor evidencia documental, fue el sevillano Martín Alonso de Mesa, hermano veinticuatro de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles.⁴⁴ Recibió varios encargos por parte de las cofradías. Una de sus obras principales fue el retablo patrocinado por Juana de Cepeda, aquí no solo se encargó de la construcción, sino también del diseño y obra escultórica.⁴⁵

42. AGN: Protocolos Notariales, Juan Alonso Castillejo, Protocolo 22, Lima 1602.

43. AGN: Protocolos Notariales, Cristóbal Aguilar Mendieta, Protocolo 53, Lima 1614.

44. RAMOS SOSA, RAFAEL: «Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla ca. 1573 - Lima 1626)», *Anales del Museo de América* (Madrid), 8 (2000).

45. CHUQUIRAY GARIBAY, JAVIER RENATO: *op. cit.* p. 62.

Cuadro 1
Trabajos realizados por Martín Alonso de Mesa a cofradías limeñas

<i>Cofradía</i>	<i>Año</i>	<i>Coste</i>	<i>Encargo</i>
San José, carpinteros (catedral)	1602		Un retablo.
Inmaculada Concepción (catedral)	1604	612 pesos	Una talla de la Virgen de bulto, de siete cuartas de alto. Con Agustín de Sojo, pintor.
Copacabana (la Merced)	1605	200 pesos	Una escultura de la virgen de dicha advocación.
Nazarenos del Callao	1607	300 pesos 9 reales	Conjunto procesional de seis figuras de vestir, al igual de las de Santo Domingo de Lima.
Nuestra Señora de la Gracia (san Agustín)	1608		Retablo financiado por Juana de Cepeda como patrona de dicha capilla junto a su difunto marido. Participaron en la obra Angelino Medoro, Diego de Urbina y Diego Sánchez Medorio. El retablo tendría una altura de diez metros.
Santísimo Sacramento (san Sebastián)	1609		Un sagrario-manifestador para el retablo mayor que él mismo construía en dicha parroquia.
San Crispín y san Crispiniano (catedral)	1609	1.200 pesos	Retablo de la capilla, un cajón vestuario y unas andas procesionales.
San Eloy (san Agustín)	1611		Retablo para la capilla del gremio de plateros, compartió tarea con el pintor Angelino Medoro.
Nuestra Señora de la Candelaria (san Francisco)	1612		Andas para la imagen, conforme a las hechas por la cofradía de san Antón.
Veracruz (santo Domingo)	1618	200 pesos	Unas andas para el santo Lignum Crucis, de una vara y cuarta de altura.
Inmaculada Concepción (san Francisco)	1620	1.500 pesos	Retablo.
Santísimo Sacramento (catedral)	1623	2.400 pesos	Añadir un cuerpo al retablo del sagrario además de otros trabajos.
Veracruz (santo Domingo)	1625	250 pesos	Retablo para la capilla presidida por el Ecce Homo.

Fuentes: VARGAS UGARTE, RUBÉN (1968); RAMOS SOSA, RAFAEL (2000); CHUQUIRAY GARIBAY, JAVIER (2015).

En el retablo encargado por los mayordomos de san Crispín y san Crispiniano (catedral) encontramos evidencia simbólica del objetivo de la obra:

[...] en uno de los lados tendría que tallar el martirio de los patronos y en los pedestales, de medio relieve, las efigies de San Presidio y otros santos del oficio de zapateros [...] y dejará lugar para colocar el nombre de los mayordomos [...].⁴⁶

La búsqueda de enfatizar la relación del gremio con la imagen, y sobre todo dejar constancia de los mayordomos que propiciaron esta obra, es uno de los rasgos que identifica el mecenazgo de estas corporaciones.

Las cofradías no solo echaban mano de los imagineros andaluces residentes en Lima, sino también de talleres sevillanos, como el caso de la poderosa cofradía del Rosario de los Españoles, que a través de sus representantes, concertó en 1558 con Roque Balduque la imagen principal de la cofradía, y en 1581 con el escultor Juan Bautista Vásquez, *el Viejo*, y el pintor Pedro de Villegas su retablo principal:

[...] en forma oval dos rosarios y entre ambos ir repartidos quince redondos, atados con quince rosas, en los cuales se han de hacer los quince misterios del Rosario, y todo guarnecido con su cornisa [...].⁴⁷

Ratificó su poder y prestigio en 1596 con la compra de la capilla al convento dominico en 4.200 pesos.⁴⁸ En los primeros años del siglo XVII adhirió a su capilla principal las contiguas de ambos laterales. Adicional a los costes de las capillas, la cofradía tuvo que desembolsar entre 1607 y 1609 alrededor de 4.000 pesos en trabajos de arquitectura, albañilería, dorado, pinturas al óleo y arreglo del retablo principal. Quedó así demostrado el poder adquisitivo de estas corporaciones y el destino de sus inversiones.

Los imagineros no solo eran solicitados para las grandes obras, sino para utensilios menores como el caso de la cofradía de san José (catedral)

46. VARGAS UGARTE, RUBÉN S.J.: *op. cit.*, pp. 277-278.

47. LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Rodríguez Jiménez, Sevilla, 1929. Citado por: PALOMERO Páramo, JESÚS: «Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento», *IMAFRONTA* (Murcia), 3-4-5 (1987-89) p. 73.

48. AGN: Protocolos Notariales, Sebastián Núñez de la Vega, Protocolo 121, Lima 1596.

que encargó al pintor Andrés de Illescas dorar las varas del santo o al cofrade carpintero Juan Izquierdo elaborar dos ciriales.⁴⁹ Esta cofradía encargó en 1602 la construcción de su retablo a Martín de Oviedo, y en 1626 Pedro de Noguera intervino en el retablo de la cofradía.⁵⁰ Noguera trabajó en los retablos de las cofradías de la Concepción (Callao), santa Elena (monasterio de la Concepción de Lima), Agua Santa (la Merced), además de su importante escultura articulada del Cristo del Descendimiento de la cofradía de la Soledad (1619).

Otros imagineros andaluces relacionados con estas corporaciones limeñas fueron Luis de Espíndola contratado por la cofradía de la Visitación (catedral) y la Soledad (san Francisco). Luis Ortiz de Vargas contratado para el retablo principal de san Miguel Arcángel (la Merced). Aunque no hay evidencia de su trabajo, mantenía una deuda con la cofradía de san Pedro, de las cárceles de la ciudad, que finalmente fue subsanada por otros colegas. También hallamos Diego de Robles, a quién la cofradía de la Veracruz le encargó una efigie de Cristo (1586).

La documentación notarial generada por las cofradías para la hechura de sus retablos nos permite seguir sus contratos con los artífices, aunque también existieron los tratos verbales. Incluso debemos tener en cuenta que varias de ellas se fundaron sobre retablos ya existentes en las iglesias o por donaciones de cofrades. El poder económico con que contaban estas corporaciones hizo posible transformar los espacios de las iglesias, como fue el caso del Rosario de Españoles que realizó importantes reformas. Asimismo, la compra de imágenes, adornos y distintos ornamentos para las actividades públicas y privadas contribuyeron a fomentar el trabajo de los artífices locales, cumpliendo de esta manera su papel de mecenas artístico.

Los ejemplos utilizados enfatizan el rol de mecenas artístico de las cofradías limeñas, quienes fomentaron el desarrollo de las artes y brindaron trabajo al gremio de artífices de la ciudad. No solo los maestros trabajaron en estas obras, sino también sus aprendices y jornaleros, lo que dinamizó el mercado laboral en la capital peruana. Es muy marcado el tiempo de apogeo de esta dinámica: mecenas-artífice, ya que a partir de la segunda mitad del siglo XVII los trabajos demandados por las cofradías son más de remodelación o mantenimiento. No he encontrado que

49. VARGAS UGARTE, RUBÉN: *op. cit.*, p. 105.

50. CHUQUIRAY GARIBAY, JAVIER: *op. cit.*, pp. 60-77.

las cofradías se decantaran por promover a artífices andaluces, lo que sí es notorio es la búsqueda de maestros de renombre para sus obras principales.



Fig. 1. FELIPE GUAMÁN POMA *Primer nueva corónica [sic] y buen gobierno* (1615). Departamento de Manuscritos y Libros Raros. Biblioteca Real de Copenhague. Lámina denominada *Los Artificios. Pintor*. Representa el taller de los artífices, hace referencia al escultor, entallador, pintor

MEMÓRIA DA ANDALUZIA NO BRASIL: OS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE PIERRE VERGER

ADRIANA VIDOTTE - ADAILSON JOSÉ RUI

Universidade Federal de Goiás - Universidade Federal de Alfnas
adrianavidotte@gmail.com - adailsonrui@gmail.com

1. PIERRE VERGER, EM BUSCA DA LIBERDADE

Comecei a viajar, não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas ou reportagens, mas por necessidade de distanciar-me, de libertar-me e escapar do meio que eu tinha vivido até então, cujos preceitos e regras de conduta não me tornavam feliz.¹

Buscando libertar-se do seu passado «decente e burguês», Pierre Edouard Verger, nascido na França em 1902, renascido Pierre Fatumbi Verger na África em 1953,² e falecido no Brasil em 1996, iniciaria sua trajetória de observador de homens e culturas no ano de 1932. Fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador, Verger viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, no Brasil.

Nascido no seio de uma família abastada, filho do proprietário de uma empresa tipográfica, Pierre Verger desprezava o modo de vida burguês. Tornou-se um jovem rebelde, abandonou o liceu aos

1. VERGER, PIERRE: *50 anos de fotografia. 1932-1982*, edição revista e ampliada, Fundação Pierre Verger, Salvador, 2011, p. 15.

2. Em 1953, na África, Verger viveu o seu renascimento, recebendo o nome de Fatumbi, «nascido de novo graças ao Ifá». A intimidade com a religião, que tinha começado na Bahia, facilitou o seu contato com sacerdotes e autoridades e ele acabou sendo iniciado como babalaô - um adivinho através do jogo do Ifá, com acesso às tradições orais dos iorubás. <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.htm>.

17 anos, recusou-se a trabalhar nos negócios da família e sentiu-se deslocado no meio social em que fora criado. Em 1932, a morte de sua mãe provocou o rompimento do seu último vínculo afetivo familiar³ e o liberou para buscar novos caminhos.⁴ Neste ano, tinha adquirido sua primeira máquina fotográfica –uma Rolleiflex– e aprendido os rudimentos técnicos da fotografia. Ainda em 1932, desejando seguir orientações antiburguesas mais extremistas, Verger viajou para a União Soviética e registrou, na Moscou stalinista, o décimo quinto aniversário da Revolução Russa. Essa viagem o fez refletir sobre suas escolhas e perceber que, para libertar-se, não bastava fazer sistematicamente o contrário daquilo que sua família esperava dele, mas, era necessário escapar do seu meio e do seu antimeio.⁵

Assim, ainda em 1932, Verger fez aquilo que explicou como a «primeira tentativa de libertação, de ruptura com meu passado decente e burguês»: viajou para a Polinésia, especificamente para o Taiti, a bordo de um antigo navio movido a carvão, o *Ville de Verdun*. Na viagem, que durou cerca de 50 dias, Verger fotografou o rosto dos membros da tripulação «composta de gente das várias províncias francesas e das mais diversas etnias, marinheiros e mecânicos corsos e bretões, serventes e açougueiros marseheses, fogueiros argelinos ou das ilhas Comores e cozinheiros malgaxes».⁶ As fotos da tripulação do *Ville de Verdun* confirmam o rompimento de Verger com as regras e valores burgueses que orientavam a conduta e o olhar das pessoas de sua condição social: «descobri que o sistema de apreciação das pessoas estabelecido no meio em que eu vivia em nada correspondia ao meu temperamento ou aos meus gostos». O mesmo revelam os registros fotográficos das ilhas da Polinésia, as quais Verger percorreu por mais de um ano, fotografando tudo com acuidade técnica. «Em suas imagens, reconstitui um mundo completamente diferente do seu».⁷

3. «Foi por volta dessa época (1932) que perdi minha mãe, a única pessoa que não desejava chocar ao adotar um estilo de vida muito diferente daquele prescrito pelas normas da família». VERGER, P.: *50 anos de fotografia*, op. cit., p. 15.

4. «Procurava meu caminho fora da estrada traçada pela minha família e, por um momento, acreditei que conseguiria satisfazer minhas aspirações adotando uma linha de conduta e atividades ditadas por um movimento extremista, antiburguês». VERGER, P.: *50 anos de fotografia*, op. cit., p. 15.

5. «Precisava, pois, escapar do meu meio e do meu antimeio». VERGER, P.: *50 anos de fotografia*, op. cit., p. 16.

6. *Ibid.*, p. 16.

7. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2536/pierre-verger>.



Fig. 1. Pierre Verger. *Criança*, Tubuai, 1933. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

Em 1934, Pierre Verger retornou a Paris com o projeto de fazer um álbum com suas fotos do Taiti. Esse projeto levou o fotógrafo francês ao Musée Ethnographique du Trocadéro (futuro Musée de L'Homme), onde o valor documental de suas fotos foi reconhecido e algumas delas acabaram sendo expostas. O mesmo projeto fez com que Verger procurasse o jornalista Marc Chadourne para escrever o texto do seu álbum, o que lhe proporcionou uma nova possibilidade de trabalho;

em 1934, cobriu a viagem ao redor do mundo dos jornalistas Marc Chadourne e Jules Sauerwein, pelo jornal *Paris soir*. Durante essa viagem, Verger fotografou pessoas e lugares dos Estados Unidos da América, do Japão e da China. Nessa época, Verger se profissionalizou como fotógrafo: associou-se a agências de fotografia e passou a viajar pelo mundo, documentando fotograficamente os lugares em que passava e as pessoas que encontrava. Verger colaborou com importantes agências, como a Alliance Photo –fundada por ele e Pierre Boucher– a A.D.E.P e a Magnum.⁸

Em 1937, Verger foi correspondente de guerra da revista *Life* na China. Em 1941, foi para a América do Sul e, em 1946, chegou ao Brasil. No Brasil, a leitura do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado (1912-2001), despertou-lhe o desejo de conhecer a Bahia e, no mesmo ano, desembarcou em Salvador.⁹ Verger foi seduzido pela capital baiana e lá se fixou até a sua morte em fevereiro de 1996. Deixou nesta cidade brasileira a Fundação Pierre Verger, criada em 1988 para abrigar seu acervo de fotos e pesquisas e divulgar seu trabalho.

Pierre Verger levou uma vida nômade e viajou por aproximadamente doze anos, de dezembro de 1932 até agosto de 1946. «A sensação de que existia um vasto mundo não me saía da cabeça e o desejo de ir vê-lo me levava em direção a outros horizontes», dizia ele.¹⁰ Dentre as inúmeras viagens do fotógrafo, uma interessa especialmente ao presente artigo: aquela que Pierre Verger realizou de bicicleta pela Andaluzia, no ano de 1935, percorrendo cerca de três mil e quinhentos quilômetros a partir de sua entrada pela Catalunha: «Entrei por Port Bou, atravessei a Catalunha [...] e continuei a pedalar ao longo da costa do Mediterrâneo passando por Valença, Alicante, Elche, Almeria e depois Andaluzia, onde permaneci mais tempo».¹¹

8. «essas agências têm papel fundamental na criação de um novo olhar sobre a fotografia. Nelas atuam fotógrafos do porte de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Hans Namuth (1915-1990) e Robert Capa (1913-1954), artistas que criam uma nova maneira de retratar o homem em seu contexto, característica marcante para o trabalho de Pierre Verger». ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2536/pierre-verger>.

9. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Jorge Amado. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4164/jorge-amado>.

10. FUNDAÇÃO PIERRE VERGER: «Biografia». <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>.

11. VERGER, PIERRE: *50 anos de fotografia*, op. cit, p. 68.

2. A FOTO DA RUA PELAY CORREA: RESSURREIÇÃO DE UMA MEMÓRIA

Verger saiu pelo mundo com sua Rolleiflex no início dos anos 1930, em uma época especialmente conturbada para os estados europeus, que viviam os momentos decisivos do período entreguerras. Na Espanha, o sucesso das ações revolucionárias de 1934, em Asturias, e as greves que eclodiram em todo o país, haviam agravado a crise de estabilidade que afetava a Segunda República.

Verger chegou na Espanha no verão de 1935, e não era o único visitante estrangeiro pois, na primavera daquele ano, muitos escritores, jornalistas políticos, artistas e intelectuais passaram pela Andaluzia.¹² Como ressalta Maribel Cintas Guillén, os visitantes estrangeiros foram atraídos não só pelo X Congreso de Autores¹³ que se celebrava em Sevilha, mas porque

Andalucía, España eran un hervidero de sensaciones, encuentros y desencuentros, contrastes de opiniones y desajustes ideológicos en un momento histórico excepcional: crisis de la II Republica y preludio de una guerra civil, que cada día aparecía en el horizonte como más clara amenaza.¹⁴

Sobre esse aspecto, escreveria, mais tarde, Pierre Verger: «Era ainda a Espanha de antes da revolução, que já estava muito próxima e iria estourar alguns meses mais tarde. O regime de Gil Roblès, que ocupava o poder, estava em estado de alerta e cheio de desconfiança ...».¹⁵ Esse quadro de tensão e desconfiança renderia ao fotógrafo francês uma desventura: Verger estava tirando fotografias na rua Fabié, no bairro de Triana, em Sevilha, quando foi interpelado por um policial:

12. CINTAS GUILLÉN, MARIBEL: «Andalucía 1935. Retrato en el olvido». In: VERGER, P.: *Andalucía 1935. Resurrección de la memoria*, Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, 2006, p. 69.

13. Em 1934, no congresso da Confederação de Sociedades de Autores, realizado em Varsóvia, o espanhol Eduardo Marquina foi nomeado presidente desta associação e Sevilla foi indicada como sede para celebrar o X Congreso de Autores que se realizou no ano seguinte, comemorando o centenário de Lope de Vega. RUSSO, ANTONELLA. En el tricentenario de Lope de Vega: La Dorotea de Eduardo Marquina. *Anuario Lope de Vega*. Texto, literatura, cultura, XXII (2016), pp. 238-260. doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega>.156.

14. CINTAS GUILLÉN, MARIBEL: *loc. cit.*

15. VERGER, PIERRE: *50 anos de fotografia, op. cit.*, p. 72.

Fui interpelado no momento em que tirava uma fotografia de um canto pitoresco do bairro de Triana, sem ter percebido que um pedaço do muro continha uma inscrição Abajo el fascismo e Libertad a Thaelman, acompanhada do desenho de um homem, com um punho erguido.¹⁶

O caso é interessante: um policial pensou que Verger fosse um espião alemão e o prendeu. O policial teria lhe perguntado: «Você é alemão?» Ao ouvir a resposta negativa, o policial teria pedido seus documentos e, ao analisá-los, gritado com irritação: «Como?! Você é alemão e tem a audácia de viajar com documentos franceses! Siga-me, subversivo!» E Verger foi «trancafiado em uma cela em companhia de uns trinta cidadãos andaluzes» que haviam sido presos por jogar jogos proibidos por lei. Foram esses companheiros de cela, soltos dois dias após a prisão de Verger, que avisaram ao cônsul da França e o ajudaram a ser libertado.

Interessante neste relato é a afirmação de que ele não havia percebido a inscrição no muro «Abajo el fascismo e Libertad a Thaelman». A concepção da fotografia explicitada por Verger em uma entrevista com Emmanuel Garrigues pode nos ajudar a entender a sua afirmação:

Creo que, cuando hacemos una fotografía, el papel de lo inconsciente es importante, y esto no tiene evidentemente nada que ver con la razón. Consecuentemente, sucede que cuando hacemos una fotografía a menudo no sabemos por qué la hacemos en ese momento. Sólo cuando está hecha la ampliación percibimos lo que ha sido fotografiado.¹⁷

Há algo de inconsciente e de necessário na fotografia. Na mesma entrevista a Emmanuel Garrigues, Verger fala sobre o instante apreendido pela fotografia usando sua experiência fílmica como referência:

en una película no hay tiempo de ver, mientras que en una imagen congelada se pueden apreciar gestos extremadamente vivos y significativos, escamoteados por el movimiento. En la vida real ocurre lo mismo, no hay tiempo, es todo muy rápido. Lo que acabas de ver es sustituido tres segundos más tarde por otra impresión que se sobrepone a la anterior. La ventaja de la fotografía está en congelar los momentos... para así

16. *Ibid.*, *loc. cit.*

17. GARRIGUES, EMMANUEL: «¿Qué es la etnofotografía? Introducción a la entrevista con Pierre Verger», *Revista Valenciana d'Etnologia*, n. 4, 2009, pp. 17-36, p. 23.

poder ver algo que se ha vislumbrado e inmediatamente olvidado, porqué una nueva impresión ha borrado la primera y así sucesivamente, es algo que se olvida.¹⁸

O discurso de Verger nos obriga a refletir sobre o contexto dos anos 1930, quando ele se inicia como fotógrafo. Trata-se de uma época marcada por considerável desenvolvimento da tecnologia e por acentuadas mudanças em jornais e revistas.¹⁹ Essas mudanças já haviam provocado profundas reflexões no âmbito das artes, iniciadas nas décadas anteriores, cuja maior expressão encontramos no filósofo Walter Benjamin, para quem a técnica determinava novos modos de percepção. De acordo Seligmann, «para Benjamin, na primeira metade do século XX, com o triunfo das grandes cidades, do fotojornalismo, das vanguardas, da fotografia artística, do cinema e do rádio, uma reflexão crítica sobre a sociedade moderna dependia de uma teoria da técnica e de sua aplicação nas artes».²⁰ Seligmann ressalta que ao conceder à técnica um lugar privilegiado na teoria estética, «essa última passa a ser pensada intensamente do ponto de vista de uma teoria social», e conclui que, para Benjamin, «não se pode pensar as artes e a estética sem se levar em conta a política».²¹

Voltemos ao relato de Verger; ele nos remete ao conceito de «inconsciente óptico», elaborado por Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, e entendido como um contributo original

18. *Ibid.*, p. 24.

19. Após a Primeira Guerra Mundial, na Alemanha, em publicações inovadoras como *Berliner Illustrierte* e *Müncher Illustrierte Presse*, a fotografia passa a substituir, progressivamente, as antigas ilustrações. Inovações técnicas relacionadas à impressão fotomecânica e à gravação de textos e imagens, somadas ao aparecimento de câmeras portáteis –como a Ermanox, 1924, a Leica, 1925, e a Rolleiflex, 1929– e ao desenvolvimento de laboratórios fotográficos profissionais, também favorecem as transformações no jornalismo e o desenvolvimento da imprensa ilustrada de grande tiragem. POSSA, CLÁUDIA: O fotógrafo Pierre Verger: primeiras experiências profissionais. *Studium 30*. Edição temática que acompanha a exposição Pierre Verger: um olhar sobre Buenos Aires, de 14 de abril a 13 de maio de 2010, pp. 6-22. Disponível em http://www.studium.iar.unicamp.br/30/Studium_30.pdf. Acesso: 15 de setembro de 2016.

20. SELIGMANN SILVA, MÁRCIO: A fotografia na obra de Walter Benjamin: «dialética congelada» e a «segunda técnica». *História Revista*. Dossiê temático «História e Fotografia: interdisciplinaridade, arquivo e memória», Goiânia, v. 21, n. 2, pp. 40-60, maio/ago. 2016, p. 42. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/43379/21806> Acesso: 10 de outubro de 2016.

21. Seligmann nos lembra que «Benjamin via em seu estudo sobre a obra de arte uma resposta aos terríveis fatos políticos de que era contemporâneo: a ascensão do nazifascismo, os desdobramentos da sociedade capitalista com suas crises e a guerra iminente», *loc. cit.*

prestado pela fotografia e pelo cinema para o enriquecimento da percepção humana. O «inconsciente óptico» se refere à possibilidade oferecida pelas novas técnicas de imagem de revelar movimentos e dimensões da realidade impossíveis de serem alcançados por meios naturais. É no congelamento da imagem que se alcança a percepção da realidade que não se tem sem o recurso à máquina.²²

Essas reflexões afetavam profundamente a reportagem fotográfica, forma jornalística que surgiu após a Primeira Guerra Mundial e que lançou fotógrafos como Verger e seus contemporâneos em viagens ao redor do mundo em busca de registros de lugares e pessoas.²³ Nesse contexto de experimentações e transformações da reportagem fotográfica, um tema central das reflexões teóricas era a captura do instante. Melhor expressão disso, foi a formulação por Henri Cartier-Bresson, contrerrâneo e contemporâneo de Verger, do conceito de «instante decisivo», que se refere a um momento fugidivo, de curtíssima duração, que pode ser capturado em um clique fotográfico.²⁴ De acordo com Ana Carolina Lima Santos e Benjamim Picado,

se para Cartier-Bresson, é possível render ou condensar em um instante o sentido de distensão temporal que caracteriza o acontecimento íntegro, o trabalho do fotógrafo é, então, o de aguardar esse instante e registrá-lo: a faculdade que lhe é requisitada, neste caso é a de uma coordenação entre sua antecipação pelo olhar e a operação de sua rendição, pelo mecanismo fotográfico.²⁵

Para Cartier-Bresson, portanto, o trabalho do fotógrafo é racional; ele aguarda o instante para fazer seu registro. Para Verger, diferentemente,

22. GONZÁLES FLORES, LAURA: *Fotografia e pintura. Dois meios diferentes?*, tradução Danilo Vilela Bandeira, Martins Fontes, São Paulo, 2011, p. 135.

23. POSSA, CLÁUDIA: «O fotógrafo Pierre Verger: primeiras experiências profissionais», *Studium 30*, edição temática que acompanha a exposição «Pierre Verger: um olhar sobre Buenos Aires», de 14 de abril a 13 de maio de 2010, pp. 6-22. Disponível em http://www.studium.iar.unicamp.br/30/Studium_30.pdf. Consultado em 15 de setembro de 2016.

24. Para uma reflexão estética relacionada ao conceito do «Instante Decisivo», cf. ALVES, RAPHAEL FREIRE e CONTANI, MIGUEL LUIZ: O «Instante Decisivo»: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. *Discursos fotográficos*. Londrina/PR, v. 4, n. 4, pp. 127-144, 2008. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1509/1255>. Acesso: 10 de out. de 2016. 2016.

25. SANTOS, ANA CAROLINA LIMA e PICADO, BENJAMIM: «Plasticidade e discurso visual na fotografia: temas de ação em Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger», *Revista Fronteiras-estudos midiáticos*, 12(3): 166-176, setembro/dezembro 2010. doi: 10.4013/fem.2010.123.04, p. 173.

a captura dessa fração de segundo pela foto não tem nada a ver com a razão e sim com o inconsciente. Nesse sentido, explicava Verger: «Personalmente, fotografio sin saber porqué. Algunas fotos mías me interesan de la misma manera que a usted. Disponemos de una especie de testimonio de lo que acaba de ocurrir».²⁶

Voltando ao relato do episódio da rua Fabié, o fato de Verger afirmar que não havia percebido as manifestações políticas inscritas na parede quando foi interpelado pelo policial não significa que os seus registros políticos tenham sido acidentais.



Fig. 2. Pierre Verger. *Triana*, Sevilla, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

26. GARRIGUES, EMMANUEL: *op. cit.*, p. 25.



Fig. 3. Pierre Verger. *Triana*, Sevilla, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

Observando outras fotos tiradas no bairro Triana, nos damos conta de que Verger fez vários registros com o mesmo tipo de manifestação política nas paredes (Foto 2: «Abajo el gobierno acesino Lerroux»).

Algumas fotos mostram pessoas observando esses escritos (Foto 3: «Abajo el fascismo» «tras acesinos») e, em uma delas, um grupo de pessoas com os punhos erguidos. Esta última é especialmente relevante para o presente artigo, pois nela Verger retratou Antonio Álvarez, *El Artillero*, uma figura importante para a história da resistência trianeira e andaluz. (Foto 4)



Fig. 4. Pierre Verger. *Triana*, Sevilla, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

No momento em que Verger tirou a foto, Antonio Álvarez era apenas um trabalhador que defendia uma ideologia de esquerda. Pouco tempo depois do registro fotográfico, essa ideologia acabaria lhe rendendo perseguições, prisões e torturas pela polícia franquista. A foto de Verger contribuiu, assim, para o resgate de uma memória, e sobre esse tema, a entrevista de Emmanuel Garrigues com Verger apresenta um diálogo que merece ser reproduzido. Garrigues questiona que existem dois elementos importantes «en primer lugar, la fotografía que nos permite ver lo que no tenemos tiempo de ver ya que lo fija; en segundo lugar,

memoriza, es una memoria. Su papel es el de la memoria». E Verger comenta: «Ha pronunciado la palabra exacta, es una memoria».²⁷ Sim, a fotografia memoriza, é uma memória e seu papel é o da memória. E a fotografia de Verger da rua Pelay Correa é exemplar a esse respeito. Em uma reportagem publicada em 19 de fevereiro de 2006, com o título «Los herederos de la resistencia trianera», o jornal *El País*, anunciava: «Una fotografía de Pierre Verger expuesta en la Casa de la Provincia de Sevilla recupera la historia de Antonio Álvarez, ‘El Artillero’».²⁸ Nessa reportagem, Pilar Chozá destaca a importância do registro fotográfico de Verger para o resgate da memória do movimento de resistência trianeiro:

No fue [El Artillero] un personaje anónimo en su época, pero su labor no hubiera trascendido de no ser por la colección de fotografías de Pierre Verger que se exponen en la Casa de la Provincia de Sevilla.²⁹

A exposição da foto de Verger levou a uma outra ação. De acordo com o *El País*, na mesma rua onde Verger retratou Álvarez, Pelay Correa, se reuniram, naquela semana em que o jornal fora publicado, os filhos do sindicalista e antigo membro do Partido Comunista:

La luz no era la misma que la del día soleado de la instantánea de 1935, en la que varios jóvenes levantaban el puño y gritaban contra la pena de muerte, y tampoco son iguales los edificios y el empedrado. Han pasado 70 años desde entonces y, además del clima y el aspecto, la vida del barrio ha cambiado mucho.³⁰

Temos portanto, que a foto de Verger provocou o resgate de uma memória que tem uma dimensão individual, familiar, mas que, por apresentar referentes sociais, também é uma memória compartilhada, uma memória coletiva. Para Maurice Halbwachs, a memória coletiva envolve as memórias individuais, mas evolui de acordo com suas próprias leis: «se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não

27. *Ibid.*, loc. cit.

28. ELPAÍS: Disponível em: http://elpais.com/diario/2006/02/19/andalucia/1140304943_850215.html. Acesso: 18 de outubro de 2016.

29. *Ibid.*, loc. cit.

30. *Ibid.*, loc. cit.

é mais consciência pessoal». ³¹ O sociólogo francês também enfatizou a inseparabilidade do tempo e do espaço na memória. Segundo ele, «Não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial». ³²

A fotografia de Verger resgatou uma memória vinculada a espaços bem definidos: a rua Pelay Correa, o bairro Triana, a cidade de Sevilha, a Andaluzia. Esse registro fotográfico transformou a memória coletiva em memória histórica. Maurício de Almeida Abreu, retomando as ideias de Halbwachs, destaca que «as memórias coletivas se eternizam muito mais em registros, em documentos, do que em formas materiais inscritas na paisagem». ³³ E acrescenta:

São esses documentos que, ao transformar a memória coletiva em memória histórica, preservam a memória das cidades. São eles também que permitem que possamos contextualizar os testemunhos do passado que restaram na paisagem. É nas «instituições de memória» que os documentos que guardam a memória das cidades são preservados. ³⁴

Nesse sentido, as palavras de apresentação de Gaspar Zarrías Arévalo, na apresentação do catálogo da exposição de fotografias de Verger: «El reflexo de la memoria, retenido en una fotografía, nos reencuentra con nuestras raíces y nos induce a reflexionar sobre ellas. La realidad expresada en un soporte fotográfico es una pregunta continua acerca de como éramos y de cuánto de lo que se recoge visualmente seguimos siendo». ³⁵

3. ANDALUCÍA 1935 NO BRASIL

Granada, o Alhambra, os jardins do Generalife e os bairros ciganos do Albaicin; Córdoba e sua catedral agressivamente inserida no meio da antiga mesquita, as corridas de toros (touradas), a Semana Santa em

31. HALBWACHS, MAURICE: *A memória coletiva* (trad. L. L. Schaffter), *Vértice, Revista dos Tribunais*, São Paulo, 1990. (original publicado em 1950), pp. 53-54.

32. *Ibid.*, p. 153.

33. ABREU, MAURÍCIO DE ALMEIDA: «Sobre a memória das cidades», *Revista Território*, ano III, n. 4, jan./jun. 1998, pp. 5-26, p. 13.

34. *Ibid.*, pp. 13-14.

35. ZARRÍAS ARÉVALO, GASPAR: «Apresentação». In: VERGER, P.: *Andalucía 1935. Resurrección de la memoria*, Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, 2006, p. 13.

Sevilha, onde fui testemunha do fervor quase bárbaro que causava a passagem dos andores da Virgen de la Macarena ou de Jesus del Gran Poder, nas ruas estreitas do centro da cidade.³⁶

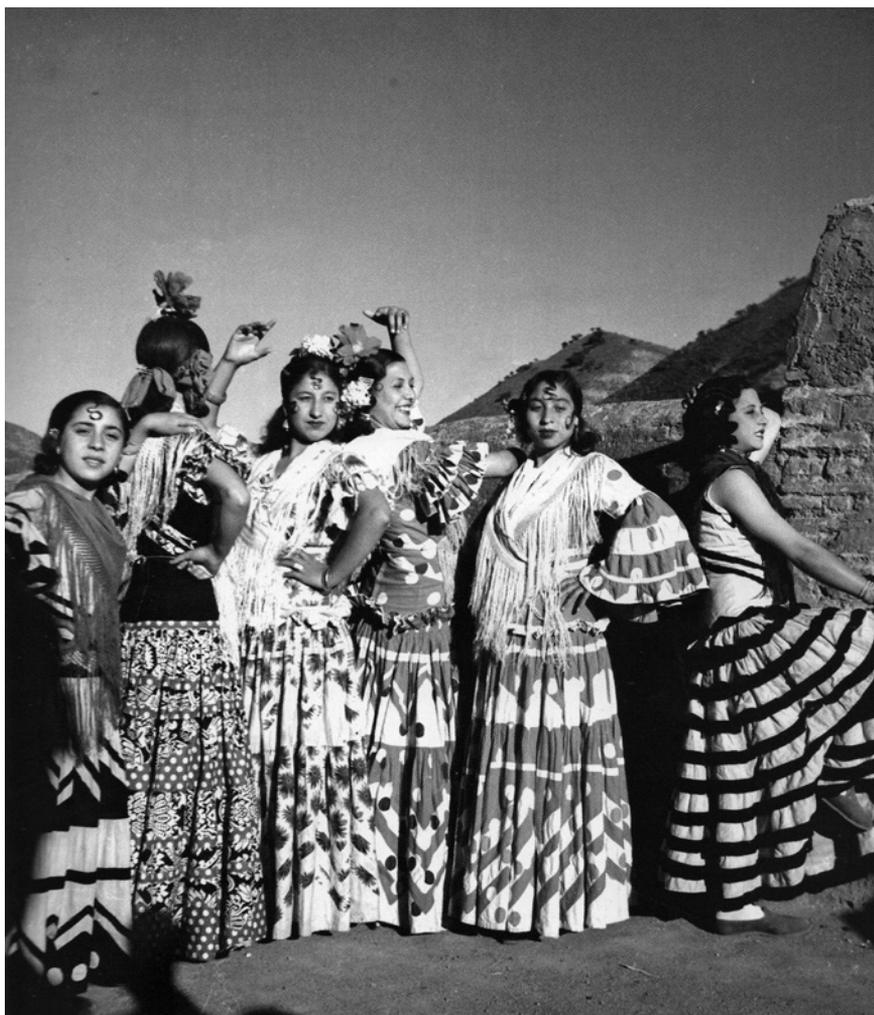


Fig. 5. Pierre Verger. *Gitanas*, Granada, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

36. VERGER, P.: *50 anos de fotografia*, op. cit., p. 68.

Os registros fotográficos que Pierre Verger fez na Andaluzia fazem parte do acervo da Fundação Pierre Verger, localizada na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, no Brasil. Nunca haviam sido publicadas até serem encontradas, quase que casualmente, por pesquisadores da Fundación Ceiba –dedicada aos estudos da influência da cultura africana na América e suas relações com a Andaluzia–. De acordo com Jesús Cosano, desde 1996, os membros da Ceiba estavam «detrás de la pista de un aventurero y fotógrafo que había recorrido gran parte de Africa y que se llamaba Pierre Verger».³⁷ Na Fundação Pierre Verger, no Brasil, os membros da Ceiba descobriram um rico material sobre a cultura negra, cerca de setenta mil negativos de fotografias. «De repente», conta Jesús Cosano «nos dijeron que también había un material de España y les pedimos que nos permitieran verlo. La primera imagen que vi fue una foto de la calle Fabié, y yo que soy del Tardón, bueno [...], aquello me pareció como un milagro».³⁸ Os pesquisadores de Ceiba descobriram, então, um material inédito e desconhecido até aquele momento sobre a viagem que Verger realizou pela Espanha em 1935. Parte desse rico material, composto por cerca de mil fotografias, foi selecionado e apresentado ao Centro de Estudios Andaluces, que ficou muito interessado e acabou produzindo a exposição «Andalucía 1935. Resurrección de la memoria» e também a edição do catálogo de fotos com o mesmo título, que inclui uma biografia de Pierre Verger, uma entrevista que o fotógrafo concedeu ao músico baiano e ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil, e alguns artigos sobre a obra de Verger e de sua fundação. O catálogo foi importante para a divulgação da obra de Verger na Espanha já que, como informou Jesús Cosano «nos encontramos con el hecho de que no hay nada en castellano sobre este fotógrafo».³⁹

Em 2006, a exposição «Andalucía 1935. Resurrección de la memoria» foi apresentada ao público pela primeira vez, em Sevilha. Fruto da parceria estabelecida entre a Fundación de Cultura Afrohispanoamericana Ceiba, o Centro de Estudios Andaluces e a Fundação Pierre Verger, e com o apoio da Junta de Andalucía e do Governo da Espanha, a

37. ABC DE SEVILLA. Cultura: «Verger retrata la Andalucía de los años 30 en imágenes inéditas halladas en Brasil», 22/02/2006, p. 55. Disponível em: http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-20-02-2006/sevilla/Sevilla/verger-retrata-la-andalucia-de-los-a%C3%B1os-30-en-imagenes-ineditas-halladas-en-brasil_102419713814.html. Acesso: 10 de outubro de 2016.

38. *Ibid.*, loc. cit.

39. *Ibid.*, loc. cit.

exposição foi levada a outras cidades da Espanha e da América, como Alcalá de Henares (Espanha), Guadalajara (México), Lima (Perú), Assunção (Paraguay), Santiago do Chile (Chile). Na ocasião, explicou Cosano:

tenemos los derechos por dos años para exponer las imágenes, y también sabemos que la Fundación las vende. La verdad es que estaría bien que alguna institución se hiciera con una colección tan importante como ésta y que se quedara en Andalucía porque es parte de nuestra historia.⁴⁰

No Brasil, a partir de 2009, a exposição passou por capitais e grandes cidades como São Paulo (São Paulo), Belo Horizonte (Minas Gerais), Belém (Pará), Rio de Janeiro (Rio de Janeiro) e Brasília (Distrito Federal).

Se para os espanhóis a exposição teve especial importância por mostrar a Andaluzia no momento crucial de sua recente história, e transformar a memória coletiva em memória histórica, para os brasileiros essa importância se traduziu em conhecimento, em aproximação a uma cultura ao mesmo tempo familiar e estranha. Muitos de nós, brasileiros, somos descendentes de espanhóis, mas poucos são os que conhecem a diversidade da cultura espanhola. Embora estime-se que, nas três primeiras décadas do século xx, o Brasil tenha recebido cerca de setecentos mil imigrantes espanhóis, e que esses fossem originários principalmente da Andaluzia e da Galícia, pouco são aqueles que conhecem a história espanhola e a cultura andaluza retratadas por Verger. Dessa forma, os registros fotográficos de Verger nos apresentam a uma cultura estrangeira, mas que de alguma forma nos remete a nossas raízes.

A exposição abriu espaço para outras atividades que ampliaram os conhecimentos sobre a cultura andaluz. Em Belém, por exemplo, o Museu da Universidade Federal do Pará abriu a exposição com a conferência «História da Arte Flamenca: andaluzes, ciganos e negros no panorama andaluz», proferida pelo curador da mostra, Jesús Cosano. Jussara Derenji, diretora do Museu da UFPA, em entrevista a um jornal local afirmou: «A exposição surpreende ao revelar para o grande público uma fase de Verger ainda pouco conhecida, mas não menos

40. *Ibid.*, *loc. cit.*

rica».⁴¹ Ou seja, a obra de Verger conhecida no Brasil era aquela que se referia a seus estudos sobre as sobrevivências culturais das populações da África Negra em seu continente de origem e na diáspora africana na América. O fotógrafo francês viveu na Bahia de 1946 até sua morte em 1996 e durante esse longo período mergulhou na cultura afro-brasileira, que passou a ser seu principal foco de atenção e registro. Por isso, a surpresa causada pela exposição.

Jesús Cosano acompanhou a exposição e também participou de atividades a ela relacionadas em outras cidades brasileiras. No Rio de Janeiro,⁴² a exposição de fotografias de Pierre Verger integrou, ainda, o FotoRio 2009. Na ocasião, o Museu Histórico Nacional acolheu o seminário *Fotografia e História*, com curadoria de Ana Maria Mauad. Esse seminário incluiu três mesas redondas, com os temas «Guerra do Paraguai», «Grandes Expedições Científicas» e «Pierre Verger, um olhar nômade na Espanha de 1935», com as participações Jesús Cosano e Silvana Louzada, fotógrafa e doutora em comunicação, com mediação de Milton Guran, curador do FotoRio 2009.⁴³ Assim, a mostra ampliou as possibilidades de divulgação e de difusão de um conhecimento sobre a cultura e a história andaluz no Brasil.

Contudo, a troca mais importante é, evidentemente, aquela que resulta do encontro dos olhares do fotógrafo e dos leitores de suas fotografias. A Andaluzia revelada aos brasileiros na exposição não é apenas aquela fotografada por Verger, mas, antes de tudo, é aquela *vivida* e *sentida* por Verger. Pierre Verger era um fotógrafo com os olhos voltados para as pessoas e as culturas e isso se revela nas suas fotos. Pablo Juliá Juliá, em uma leitura atenta do catálogo da exposição «Andalucía 1935», ressalta que se tem a sensação de estar vendo um documentário de época.

41. PORTAL DA UFPA. Museu da UFPA recebe exposição Pierre Verger-Andalucía 1935. Disponível em: <https://www.portal.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=3111>. Acessado em 17 de agosto de 2016.

42. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL: Programação 2009. Exposição «Pierre Verger-Andalucía, 1935». Disponível em: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-2009-002.htm>. Acesso: 14 de outubro de 2016.

43. *Ibid.*, *loc. cit.*



Fig. 6. Pierre Verger. *Arcos de la Frontera*, Cádiz, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

Ao observar o interesse de Verger pelo retrato coletivo do povo andaluz, afirma Juliá:

Cuando hace un retrato individual nos lo transmite como si fuera un retrato de un «tipo» genérico; los andaluces, las flamencas, los labriegos, las aceituneras, los panaderos, etc. Esta relación de lejanía-cercanía, se produce al implicarse en lo que ve. Los fotografiados se convierten

en cómplices de su toma fotográfica y no ‘posan’ sino que se dejan hacer, seguramente tras largos diálogos en los que él se interesaba por el modus vivendi de las personas que tenía frente a su cámara, a las que conquistaba mientras se preguntaba el porqué de lo que veía, esto le lleva a definir a los personajes como individuos-universales, representativos de su tipo.⁴⁴



Fig. 7. Pierre Verger. *Mercado*, Córdoba, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

44. JULIÁ JULIÁ, PABLO: «Andalucía 1935. Una mirada amable». In: VERGER, P.: *Andalucía 1935. Resurrección de la memoria*, Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, 2006, pp. 63-66, p. 64.

Juliá, tem razão, pois o que movia Verger era seu interesse humano, conforme exposto pelo próprio fotógrafo ao refletir sobre sua obra:

Esto se puede considerar como etnología, pero también es el resultado de un interés muy humano. Nunca he llevado a cabo investigaciones etnológicas propiamente dichas; nunca he entrevistado a gente anotando sus respuestas en trocitos de papel, sobre lo que me hubiera gustado que dijeran. Esto habría supuesto que disponía de una teoría inicial y que realizaba un estudio para verificar la validez de mi teoría... Eso es lo que hacen, en general, antropólogos y etnólogos.⁴⁵

Nesse sentido, ao ser perguntado por Emmanuel Garrigues se havia recusado o aspecto formal do rigor científico em benefício da intuição, Verger respondeu: «No, es más simple que eso. Me encanta vivir con cierta gente, no para estudiarles, si no simplemente por el placer de convivir con ellos e intentar comprenderlos como seres humanos normales y perfectamente validos».⁴⁶

As palavras de Verger nos provocam, uma vez mais, a comparar seu discurso com o de seu conterrâneo e contemporâneo Henri Cartier-Bresson. Em sua apologia ao «instante decisivo», Cartier-Bresson descreve como «caminhava durante todo o dia com o espírito tenso [...]. Inspirava-me, sobretudo, o desejo de capturar em uma só imagem o essencial que surgia de uma cena».⁴⁷

Há uma diferença fundamental nos relatos dos dois fotógrafos. Em Cartier-Bresson, a fotografia resultava de um processo de atenção, de busca, de caça. Em Verger, a fotografia era fruto da convivência, de um desejo de estar com pessoas diferentes, de conhecê-las e compreendê-las. Essa motivação e a relação que Verger estabelecia com os personagens que fotografava são fundamentais para entender a sua obra. Nelas se encontram as origens do registro fotográfico de caráter documental que marca a obra de Verger.

45. Entrevista de Pierre Verger con Emmanuel Garrigues. Publicada por vez primera en la revista *L'Ethnographie*, numero special *Ethnographie et Photographie*, n. 109, 1991, Société d'Ethnographie de Paris. Traducción de Anna Nkediwe García. Disponível em <http://www.palabrasdelaceiba.es/fundacion-ceiba/exposiciones-jornadas-y-conciertos/pierre-verger/entrevista-de-pierre-verger-con-emmanuel-garrigues/> Acesso: 10 de setembro de 2016.

46. *Ibid.*, loc. cit.

47. *Apud* GONZÁLES FLORES, LAURA: *Fotografia e pintura. Dois meios diferentes?* Tradução Danilo Vilela Bandeira. Martins Fontes, São Paulo, 2011, p. 111.



Fig. 8. Pierre Verger. *Úbeda*, Jaén, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil



Fig. 9. Pierre Verger. *Rutas*, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

O interesse de Pierre Verger pelas culturas e pelas pessoas nos ajuda a compreender a força e a alegria dos seus fotografados andaluzes, não obstante o contexto de tensão política, convulsão social e crise econômica em que viviam. Repassando as fotos do catálogo percebemos que no registro de Verger não há apelo à miséria, ao sofrimento; e isso foi destacado por Juliá:



Fig. 10. Pierre Verger. *Gitana*, Granada, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

Por encima de todo le interesan las las personas y si nos fijamos bien no se nos da una imagen de un país que vivía duramente, sino con una cierta alegría de vivir. No hay sordidez. No hay una pobreza destacada. No hay una insistencia en las malas condiciones de vida de un pueblo atrasado. Sólo está la vida plena. Casi todos sonríen en complicidad con el fotógrafo trasmitiendo un cálido humanismo a raudales.⁴⁸

48. JULIÁ JULIÁ, Pablo, *op. cit.*, p. 64.

Neste ponto reside a beleza do trabalho de Verger. As fotos são leves, claras, abertas à leitura. Elas permitem que cada um faça a sua própria leitura da cena, possibilitando a apreensão, pelo leitor, daquela cultura, daquele povo retratado. Dessa forma, Pierre Fatumbi Verger, francês por origem e brasileiro por adoção, proporcionou aos brasileiros olhar a Andaluzia através de suas lentes. Verger emprestou-nos o seu olhar para que enxergássemos, 70 anos depois, uma Andaluzia forte e feliz, em um contexto de resistência política. É bem possível que as paisagens naturais e históricas fotografadas por Verger tenham sofrido profundas transformações ao longo desses 70 anos. Contudo, o mais relevante é enxergar a Andaluzia –mesmo que parcialmente– através de fotos que eternizam as memórias coletivas e nos permitem compreender seus elementos mais sólidos e estruturais.

LA ESCULTURA DE LUISA ROLDÁN EN LAS COLECCIONES DE LOS ESTADOS UNIDOS

HÉLÈNE FONTOIRA - CRISTINA DOMÉNECH

Institución The Hispanic Society of America Museum & Library
fontoira@hispanicsociety.org - domenech@hispanicsociety.org

En el año 1993 se llevó a cabo una exposición dedicada a la escultura española policromada en colecciones de arte norteamericanas, «Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States», en varias sedes expositivas a lo largo de los Estados Unidos.¹ En el catálogo que acompañaba dicha exposición aparecían algunas piezas que actualmente están atribuidas a la escultora Luisa Roldán (1652-1706) y que en ese momento no aparecían como tales. Estas son la magnífica escultura de *San Ginés de la Jara* del Getty Museum de Los Ángeles, el *San Juan Bautista* del Meadows Museum de Dallas, y las dos cabezas cortadas de *San Juan el Bautista* y *San Pablo*, en la colección de la Hispanic Society of America Museum & Library (HSA en adelante). Estas han sido recientemente atribuidas a Luisa Roldán por el especialista Alfonso Pleguezuelo,² no obstante, esta atribución está todavía pendiente de resultados más concluyentes.

Las tres esculturas con autoría de Roldán presentes en esta publicación eran *Los desposorios místicos de santa Catalina* (firmada y fechada por la autora) (fig. 1), *el Éxtasis de María Magdalena* (firmada sin fechar) (fig. 2) –ambas en la colección de la ya mencionada HSA– y *La Virgen con el Niño y san Juan Bautista* (fig. 3) que forma parte de la colección del Museo Loyola de la Universidad del mismo nombre, en Chicago,

1. STRATTON-PRUITT, SUZANNE L. (ed.): *Spanish polychrome sculpture 1500-1800 in United States collections*, Catálogo de la exposición Queen Sofia Spanish Institute. New York, Meadows Museum, Dallas, Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, 1993.

2. PLEGUEZUELO, ALFONSO: «Dos cabezas cortadas atribuibles a La Roldana en la Hispanic Society of America», *Archivo Español de Arte*, 89 (2016), pp. 29-42.



Fig. 1. Luisa Roldán, *Desposorios místicos de santa Catalina*, terracota policromada.
Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York



Fig. 2. Luisa Roldán, *El éxtasis de María Magdalena*, terracota policromada.
Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York



Fig. 3. Luisa Roldán, *El descanso en la huida a Egipto*, ca. 1690, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York

(firmada y fechada también por la autora). Se mencionaba asimismo la tercera terracota de la HSA, *El descanso en la huida a Egipto* (fig. 4) como «de estudio» de Luisa Roldán.

Las autoras de este catálogo, Suzanne Stratton-Pruitt, Gridley McKim-Smith y Ronda Kasl, son reputadas especialistas en arte español. Lo que implica que la falta de atribución no era debida al desconocimiento o la falta de rigor de las autoras sino al hecho de que la obra de Luisa Roldán era muy poco conocida en este país, a pesar del interés que por el arte español han venido mostrando tradicionalmente los coleccionistas norteamericanos desde principios del siglo xx.³

3. Existen gran número de publicaciones sobre coleccionismo de arte español en los Estados Unidos entre las que destacamos REIST, INGE y COLOMER, JOSÉ LUIS (dirs.): *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, The Frick Collection, Nueva York, CEEH y CSA, 2012 y ROGLÁN, MARK (coord.): *Arte español en los Estados Unidos*, Ediciones El Viso, Madrid, 2016 (existe edición en inglés).



Fig. 4. Luisa Roldán, *La Virgen con el Niño y san Juan Bautista*, 1692, terracota policromada. Cortesía de Loyola University Museum of Art, Martin d'Arcy, S.J., Collection, Chicago, Illinois

¿Qué ha ocurrido en los últimos veinticinco años para que la escultura de Luisa Roldán haya generado el interés suficiente para atribuirle nuevas obras, publicar estudios académicos, promover estudios técnicos de los materiales empleados, e impulsar la adquisición de nuevas y relevantes piezas de esta artista? Eso es lo que intentaremos analizar en este trabajo.

Luisa María Francisca Ignacia Roldán Villavicencio, apodada *La Roldana*, nació el 8 de septiembre de 1652 en la ciudad de Sevilla. En el taller de su padre, el acreditado escultor Pedro Roldán (1624-1699) fue donde Luisa aprendió el oficio de talla y modelado de esculturas, hasta llegar a convertirse por mérito propio en la escultora más importante del Barroco español.⁴

Su trayectoria profesional se desarrolló en tres ciudades, Sevilla (1671-1685), Cádiz (1686-1688) y Madrid (1689-1706). En esta última ciudad la artista adquirió el honorable puesto de escultora de cámara del rey Carlos II de Habsburgo y posteriormente del rey Felipe V de Borbón.

4. GARCÍA OLLOQUI, MARÍA VICTORIA: *La Roldana, escultora de cámara*, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 18.

Luisa mantuvo este título hasta su muerte, el 10 de enero de 1706, día que fue nombrada *accademica di merito* de la Academia de San Luca de Roma.

Viviendo en Madrid, Luisa realizó una serie de grupos escultóricos de pequeño formato en barro cocido con temática religiosa, que posiblemente vendería a miembros de la Corte con la finalidad de adornar sus casas y capillas. En la actualidad, estas pequeñas piezas de barro cocido se han convertido en objetos codiciados que han dado a la escultora un merecido reconocimiento.⁵

1. ESCULTURA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS: EL CASO DE LUISA ROLDÁN

Un aspecto a tener en cuenta antes de abordar el tema que nos ocupa es que la escultura barroca española en los Estados Unidos no gozó de gran aprecio entre el coleccionismo norteamericano. Su carácter predominantemente religioso, su dramatismo y realismo extremos, resultaba no solo incomprensible sino desagradable al gusto americano. La madera policromada –común en la escultura española– resultaba tosca y poco atractiva para coleccionistas o museos que mostraban un marcado gusto por el mármol o el bronce. La conservadora de escultura de la HSA, Beatrice Gilman Proske, resumía muy claramente esta postura en su monografía sobre el escultor Juan Martínez Montañés «The sculptors in Spain are less well known than her painters, and with good reason. There are few who attain the stature of El Greco or Velázquez. Unlike the painters, they rarely ventured beyond the boundaries of the pious themes demanded by their patrons, and their preference for polychromed wood, condemned as a barbarity when the purity of neoclassicism was the prevailing taste of the eighteen and nineteen centuries, limited appreciation of their work».⁶

5. Para completo estudio sobre la vida y obra de Luisa Roldán véase, entre otros, la tesis doctoral recientemente publicada de HALL VAN DEN ELSEN, CATHERINE: «The Life and Work of the Sevillian Sculptor Luisa Roldán (1652-1706) with a catalogue raisonné». Tesis doctoral, La Trobe University, Victoria (Australia), 1992, en el momento de publicación de este libro hemos sabido que esta tesis acaba de ser publicada por el CSIC. Es posible que aporte alguna información que no hemos contemplado aquí, y ROMERO TORRES, JOSÉ LUIS y TORREJÓN DÍAZ, ANTONIO (eds.): *Roldana*, catálogo de exposición, Real Alcázar de Sevilla, 25 julio al 14 de octubre 2007.

6. PROSKE, BEATRICE GILMAN: *Juan Martínez Montañés. Sevillian Sculptor*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1967, p. 1.

Volviendo a Luisa Roldán, las primeras obras de las que tenemos constancia en los Estados Unidos son las ya mencionadas *El descanso en la huida a Egipto* y *el Éxtasis de María Magdalena*, ambas en la colección de la HSA de Nueva York. Estas piezas fueron adquiridas por el coleccionista Archer M. Huntington (1870-1955) en París en septiembre de 1912 al marchante francés Jacques Seligmann. En la factura conservada en los archivos se presentan como «2 groups in terra cotta, one representing “la crèche” and the other one representing probably the story of a Saint which I don’t know, it is a young woman dead, surrounded by angels who present her the holy cross, Spanish work of the 17th Century».⁷ De acuerdo con esta factura, Huntington pagó 1.000 dólares por ambas piezas. Por la descripción se deduce que el americano las adquirió sin tener constancia de la autoría. Lamentablemente, no tenemos certeza de la procedencia de las otras esculturas atribuidas a Luisa Roldán que hay en las colecciones de la HSA pues hasta el momento no hemos encontrado documentación al respecto. No obstante, la escultura *Los desposorios de santa Catalina* se adquirió con seguridad antes de 1915 pues ya aparece como parte de la colección en una de las publicaciones del museo en esa fecha.⁸ Creemos importante resaltar el aprecio que por dichas esculturas tuvo Huntington pues adquirió, consciente o no de la autoría, varias esculturas y ordenó grabar su nombre en grandes caracteres en la fachada sur del museo hacia 1940, junto con el nombre de otras mujeres importantes en la historia de España como Isabel la Católica, María de Molina o Concha Espina. Igualmente, la ya mencionada Beatrice Gilman Proske dedicó una serie de publicaciones pioneras sobre su trabajo que constituyen el primer estudio en profundidad sobre la obra de Luisa publicado en los Estados Unidos.⁹

El mismo año en que Archer Huntington adquirió las mencionadas esculturas, 1912, el escritor y viajero británico Albert F. Calvert publicaba en Londres y en Nueva York *Sculpture in Spain*, obra en la que dedica a nuestra escultora una breve biografía. Para Calvert, la sevillana era digna heredera de su padre Pedro Roldán aunque, en su opinión, su obra poseía menos fuerza pero más gracia que la de su padre. Para este

7. Esta pieza está firmada aunque la firma no fue visible hasta algunos años después de su compra, tras una limpieza en la que salió a la luz.

8. BARBER, EDWIN ATLEE: *Spanish Porcelains and Terra Cottas in the Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1915, pp. 41-42.

9. PROSKE, BEATRICE GILMAN: «Luisa Roldán at Madrid», *The Connoisseur* 155 (1964), part I, pp. 128-132; part II pp. 199-203 y part III pp. 269 -273.

autor, su mejor trabajo era la Virgen conocida como *Nuestra Señora de las Angustias* (Cádiz) y, sin embargo, el magnífico *San Miguel* de El Escorial lo consideraba menos valioso. Hay que advertir, no obstante, que la citada Virgen no está actualmente atribuida a nuestra escultora.¹⁰

Otra escultura de Luisa se encontraba en Nueva York antes de 1971. Se trata de la ya mencionada del Museo Loyola de Chicago *La Virgen con el Niño y San Juan Bautista*. Fue adquirida en 1976 por el sacerdote jesuita Donald Rowe quien en ese momento era el conservador de la conocida como Martin D'Arcy Gallery y un distinguido historiador del arte. Rowen había comenzado a coleccionar obras de arte en 1969 y adquirió la pieza en N. Sakiel and Son Antiques de New York que a su vez la había adquirido al empresario y filántropo Harry F. Guggenheim (1890-1971).¹¹ Esta pieza está firmada en ambos lados, en uno por la escultora «Luisa Roldan escultora de cámara de su ma crl» y en la izquierda por el pintor Tomás de los Arcos «Tomas de los Arcos pingebat» y fechada en 1692 año cuando fue nombrada escultora de cámara. La colección conocida como Marti D'Arcy (1888-1976), perteneció, en parte, al filósofo jesuita británico y profesor de la Universidad de Oxford del mismo nombre. En su momento constituyó una de las mejores colecciones de arte medieval, renacentista y barroco con especial énfasis en la escultura religiosa. D'Arcy viajó en varias ocasiones a Chicago donde impartió clases y conferencias a los estudiantes de la Universidad de Loyola. Antes de su muerte donó su colección a la universidad que con el tiempo se convirtió en el origen del museo de la universidad inaugurado en 2005.

La siguiente obra de la que tenemos constancia es el *San Ginés de la Jara*, pieza adquirida en 1985 en la Heim Gallery de Londres por Peter Fusco,¹² entonces conservador de escultura en el J. Paul Getty Museum. Hasta 1996 la escultura estuvo atribuida al escultor murciano José Caro (activo 1698-1720) debido a una inscripción en la misma escultura parcialmente visible de la que se interpretó que el autor era el mencionado Caro. Sin embargo, ya en 1996 la historiadora Mari-Tere Álvarez¹³ fue

10. CALVERT, ALBERT: *Sculpture in Spain*, Londres y Nueva York, 1912, pp. 148-149.

11. Hemos obtenido esta información gracias a Mary Albert y Kathryn Sherman del Museo Loyola de Chicago a las que agradecemos enormemente su ayuda.

12. Agradecemos esta información a la doctora Anne-Lise Desmas, conservadora jefa de escultura y artes decorativas del J Paul Getty Museum de Los Ángeles.

13. ÁLVAREZ, MARI-TERE: «The Reattribution of a Seventeenth-Century Spanish Polychrome Sculpture», *The J. Paul Getty Museum Journal* 24 (1996), pp. 61-68.

capaz de descifrar la inscripción con la siguiente leyenda: «Luisa Roldán escultora de cámara año 169(2)». Comparaciones con otras obras de la autora y documentación auxiliar inclinaron la autoría sin duda alguna hacia la sevillana. A pesar de que no se ha hallado documentación sobre esta, se considera muy probable que fuera un encargo del rey Carlos II debido a su envergadura, a la calidad de la factura y de los materiales así como por la maestría técnica del estofado. Desde entonces, esta escultura ha sido una de las obras destacadas del museo que ha publicado un buen número de estudios sobre la obra y la ha incluido en todos los catálogos de sus colecciones como una de las obras maestras. En el año 2009, el museo organizó una exposición dedicada a esta escultura comisariada por la misma Mari-Tere Álvarez y por su colega Jane Basset que han estudiado la obra de La Roldana en profundidad y muy en especial la de *San Ginés de la Jara*.

Otra escultura de La Roldana de la que tenemos constancia es el *San Juan Bautista* que forma parte de la colección del Meadows Museum, SMU, de Dallas. Esta pieza fue un regalo al museo del historiador de arte William B. Jordan (1940-2018) en 1999. Este, por su parte, la había adquirido en 1990 en París y estuvo atribuida a la escuela española de principios del siglo XIX hasta que en 2001 se comenzó a cuestionar esta atribución y, tras diversas investigaciones, fue atribuida a Luisa alrededor de 2009.¹⁴ Jordan fue un experto en arte español del Siglo de Oro, especialmente en el género del bodegón, tema sobre el que publicó abundantemente al tiempo que organizó numerosas exposiciones. En su juventud asesoró al coleccionista americano Algur H. Meadows (1899-1978) a crear su colección de arte, germen de lo que es el actual Meadows Museum que posee una de las mejores colecciones de arte español fuera de España. El historiador fue el director de ese museo durante catorce años. Jordan, regaló en 2016 al Museo del Prado un retrato inédito del rey Felipe III realizado por Diego Velázquez (1599-1660) alrededor de 1627 como boceto preparatorio de la obra *La expulsión de los moriscos* desaparecida en el incendio del Alcázar de Madrid.

En el mismo año 1999 la colección Suida-Manning fue donada a la Universidad de Texas, en torno a la cual construyó el Museo Blanton de la Universidad de Texas –en la ciudad de Austin–, que abrió sus puertas en 2004. Dicha colección se fue formando durante los tres primeros

14. Agradecemos esta información a Amanda W. Dotseth y Wendy Seppone del Museo Meadows de Dallas.



Fig. 5. Luisa Roldán, *The Entombment of Christ*, 1700-1701, terracota policromada. Metropolitan Museum of Art, Nueva York

cuartos del siglo xx por una familia de historiadores del arte formada por Wilhem Suida (1877-1959), su hija Bertina Manning (1922-1992) y su yerno Robert Manning (1924-1996).¹⁵ Los archivos de esta colección se encuentran todavía en proceso de investigación y catalogación por lo que no hemos podido acceder a ellos con el fin de rastrear la procedencia de la escultura *La educación de la Virgen* que formó parte de esta donación. Sin embargo, Proske¹⁶ identificó esta pieza con la perteneciente a Freiherrn F. Von Stumm cuya colección de arte fue subastada en 1932 en Alemania donde la pudo adquirir Wilhem Suida.¹⁷ Freiherrn F. Von Stumm fue embajador de su país en España desde 1888 a 1893 donde la adquirió casi sin duda.

Diecisiete años pasaron hasta que en el año 2016 el Metropolitan Museum de Nueva York (MET en adelante) adquirió el imponente *El enterramiento* (fig. 5), obra realizada alrededor de 1700 en Madrid por la

15. Agradecemos a Christian Wurst la información facilitada con respecto a esta obra.

16. PROSKE, BEATRICE GILMAN: «Luisa Roldán at Madrid», *op. cit.*, p. 269 y nota 50.

17. STUMM, F. VON: *Antiquitäten und alte Gemälde*, Berlín, 1932, número 196.



Fig. 6. Luisa Roldán, *Virgin of Solitude*, 1705, terracotta, paint, glass, wood.
Detroit Institute of Arts, Museum Purchase, Funds from the Joseph M.
DeGrimme Memorial Fund and Robert H. Tannahill Foundation Fund, 2018.33.
Cortesía del Detroit Institute of Arts

escultora. Tras formar parte durante generaciones de la familia Garriga, fue vendida en 2015 por José María Caralt, tercer conde de Caralt en París a los galeristas Coll & Cortés quienes a su vez la vendieron al MET. Con motivo de esta adquisición, Jorge Coll y Nicolás Cortés publicaron la primera monografía dedicada a esta artista en los Estados Unidos.¹⁸ Mucho más recientemente, en 2018 el Detroit Institute of Art (DIA) ha adquirido a los mismos galeristas una nueva escultura en terracota de Luisa Roldán que aparece también firmada y fechada.¹⁹

2. ESTUDIO TÉCNICO DE LAS ESCULTURAS EN BARRO COCIDO Y MADERA POLICROMADA DE LUISA ROLDÁN EN LOS ESTADOS UNIDOS

El estudio técnico y la restauración realizados en las cinco esculturas de barro cocido policromado atribuidas a Luisa Roldán pertenecientes a la colección de la HSA así como *El entierro de Cristo*²⁰ perteneciente al MET, todas ellas en la ciudad de Nueva York, han permitido conocer con mayor profundidad la técnica de la artista, así como los materiales utilizados para la elaboración de estas exquisitas obras escultóricas. Se ha realizado asimismo un estudio exhaustivo del *San Juan Bautista* perteneciente al Meadows Museum de Dallas y *La educación de la Virgen* del Blanton Museum of Art.²¹ Esta investigación, acompañada del análisis de la policromía y de la terracota, ha aportado datos importantes con respecto a la factura de estas obras, siendo de gran utilidad para el restaurador-conservador así como para los historiadores del arte. Por su parte, el J. Paul Getty Museum ha realizado un estudio completo de la elaboración de un *San Ginés de la Jara, ca. 1692*. Esta es la única escultura en madera policromada y dorada que se conserva de la artista en los Estados Unidos.²² Luisa trabajó en madera y terracota fundamen-

18. AA. VV.: *Luisa Roldán. Court sculptor to the Kings of Spain*, Coll y Cortés, Nueva York, 2016.

19. Agradecemos la información sobre esta adquisición a Jorge Coll de Coll & Cortés-Colnaghi.

20. FONTOIRA, HÉLÈNE. «Technical study and restoration of Luisa Roldán's terra-cotta sculpture». *Luisa Roldán sculpture to the King of Spain*. Coll a Cortés, 2016, pp. 72-87.

21. Este conjunto escultórico está siendo restaurado en la actualidad por la coautora de este capítulo Hélène Fontoira.

22. La figura fue policromada por su cuñado, Tomás de los Arcos, que utilizó la técnica española de estofado para replicar las prendas eclesiásticas brocadas. En este proceso, el área de la prenda de la figura se cubrió primero con pan de oro y se pintó con pintura marrón, y luego se incidió con un lápiz óptico para revelar el oro debajo.

talmente, aunque hemos tenido noticias de que también usó la cera tal y como se menciona en el inventario de bienes de la reina Mariana de Neoburgo (1667-1740, segunda esposa del rey Carlos II (1661-1700): «Una Nuestra Señora en zera de mano de Dña. Luisa Roldan».²³

El barro cocido o terracota ha sido considerado un material secundario en comparación con el mármol, alabastro, piedra o madera; de hecho este material fue utilizado por los artistas a menudo para realizar bocetos de obras que se ejecutarían en materiales denominados nobles. Un gran número de artistas han utilizado el barro para realizar bocetos de obras que a continuación ejecutarían en mármol, piedra o incluso madera. Artistas como Miguel Ángel (1457-1563) o Bernini (1598-1680) utilizaron el barro para gran parte de sus obras,²⁴ también El Greco (1541-1614) realizaba bocetos en barro de figuras que luego retrataría en sus pinturas.

Afortunadamente, en la actualidad este material ha adquirido mayor importancia, por lo que se ha comenzado a estudiar con mayor profundidad, esto nos lleva a Luisa Roldán y a su producción de terracotas policromadas, consideradas hoy en día objetos muy preciados para poseer en una colección, además de ser muy queridos y admirados por el público en general.

Las esculturas en barro cocido o terracota tienen unas características de elaboración particulares, ya que el logro de una buena fabricación depende de varios factores: la calidad de la arcilla, el modelado, el secado y la cocción.

El barro es un material dúctil compuesto principalmente de arcilla. La base de la arcilla se compone de feldespato, mezcla de silicato de alu-

23. Esta cita se encuentra en «el Ymbentario de las alajas y vienes de la Serenísima Sra. Reyna viuda difuntta Dña. Mariana de Neoburg, que esttaban en el combentto de las Vallecas, de esta corte al cargo de D. Juan Manuel de San Vizente, 1741», Archivo General de Palacio (AGP), Reinados, Felipe V, leg. 269, s.f. Esta información inédita nos la ha proporcionado generosamente la historiadora Gloria Martínez Leiva cuya tesis doctoral incluirá este inventario y otros relacionados con los bienes de la reina Mariana de Neoburgo. La tesis será defendida en breve en la Universidad Complutense de Madrid. Sobre el uso de la cera en la escultura española véase ESTELLA, M.: «Obras maestras inéditas del arte de la cera en España». En: *Goya*, 237 (1993), pp. 149-160; URREA, J.: «Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España». En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV (1979), 488-495; SIGÜENZA MARTÍN, RAQUEL: «Escultura en cera, el Barroco y Santa Teresa de Jesús». En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, FRANCISCO JAVIER: *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, San Lorenzo del Escorial, 2015, pp. 695-710.

24. MOTTURE, PETA y RADCLIFFE, ANTHONY: *Earth and Fire, Italian Terracotta sculptures from Donatello to Canova*, Yale University Press, Boston, 2002, p. 84.

mina hidratada, potasio y hierro que provienen de la descomposición del granito y rocas ígneas.²⁵ La gran plasticidad de esta materia permite al artista trabajarlo fácilmente, rectificar cuantas veces sea necesario y realizar detalles tan pequeños y minuciosos como los que encontramos en las terracotas de Luisa. En el Éxtasis de María Magdalena de la HSA, se pueden apreciar los pequeños detalles compositivos. Para hacer más atractivas y graciosas estas composiciones, la autora añadió angelotes, querubines y pequeños animalillos como un conejo, una salamandra y un búho, todos realizados con una minuciosidad impecable utilizando al mismo tiempo su simbología en el arte.

Comenta Palomino de ella «[...] Tuvo singular gracia para modelar de barro en pequeño, de que hizo cosas admirables, que, yo he visto en esta corte en diferentes urnas; como la Virgen con su Hijo Precioso; de Santa Teresa; San Pedro de Alcántara [...].»²⁶

El elemento primordial para el modelado del barro son las manos del artista, aunque suelen ayudarse también de punzones, espátulas, palillos de modelar y mazos de madera.²⁷ En el modelado de estas piezas, se puede apreciar la destreza y el control absoluto que la artista tiene del material. En las piezas de la HSA se pueden observar numerosas huellas dactilares, sobre todo en los huecos de la base donde no existe ningún tipo de policromía, como en la parte trasera de las cabezas de san Juan Bautista y san Pablo.

Una vez finalizado el modelado de la pieza se deja reposar para que vaya secándose poco a poco; en este proceso es importante la humedad relativa del ambiente, no es favorable ni muy baja –ya que el secado se haría con mucha rapidez– ni una humedad relativa muy alta –ya que la pieza tardaría mucho en secarse–. El secado debe ser homogéneo, por eso se aconseja siempre el vaciado de pieza. Una vez que el barro adquiere el estado denominado *cuero* y está seco, se considera listo para la cocción. Desde el momento de la realización de una obra en barro hasta su completo secado la pieza suele perder un 10 por ciento de su volumen.²⁸

25. SPEIGHT, CHARLOTTE y TOKI, JOHN: *Hands in Clay: An Introduction to Ceramics*, Mayfield Publishing Company 1999, p. 8.

26. PALOMINO DE CASTRO, ANTONIO: *El museo pictórico y la escala óptica. Tomo III: El parnaso español pintoresco laureado*, M. Aguilar Editor, Madrid, 1947, pp. 789-801.

27. AVERY, CHARLES y LAING, ALAISTAIR: «Fingerprints of the Artist, European Terra-Cotta Sculpture from The Arthur M. Sackler Collections». En: *Catalogue National Gallery of Art, Washington D.C. and the Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts*, 1979-80.

28. MIDGLEY, BARRY: *Guía completa de escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales*, Ediciones Akal, 1993.

La base de estos conjuntos de los que hablamos presentan un semi-vaciado del interior, con lo que se consigue aligerar la pieza y evitar el agrietado. No obstante, en las zonas donde el grosor del barro es menor, podemos observar grietas de cocción.

A continuación del secado viene el proceso de cocción, lo que hará que el barro se endurezca y se convierta en un material duradero. La temperatura y el control del fuego son claves durante tal operación. Este procedimiento se realizaba en horno de leña a muy bajas temperaturas entre 700 °C y 750 °C. A las fisuras y uniones se le añadía barbotina que es una mezcla de arcilla y agua o una pasta compuesta de yeso y arcilla.²⁹

La razón de que estos conjuntos de pequeño formato fueran cocidos a bajas temperaturas sería posiblemente porque eran objetos destinados a casas particulares en las que estarían protegidos en vitrinas o ubicados en lugares de culto, por lo que no necesitaban estar cocidos a muy altas temperaturas para que adquiriesen mayor dureza, ya que eso aumentaría el coste de producción.

A veces al barro ya cocido se le aplicaba una capa de preparación y seguidamente la policromía y el dorado.³⁰ Los grupos escultóricos de Luisa están pintados directamente sobre la terracota,³¹ no existe capa de preparación, exceptuando las cabezas de *San Juan Bautista* y *San Pablo*. Estas dos piezas están siendo analizadas en la actualidad gracias a la colaboración de la HSA con el MET. Este programa denominado NICS (Network Initiative for Conservation Science) permite el acceso a los pequeños museos al laboratorio científico del MET, permitiendo así toda una serie de análisis exhaustivo de cada obra. Estas dos piezas son de mayor formato que el resto, por lo que la aplicación de una capa de preparación permitiría al artista un mayor control de la superficie antes de la aplicación del color. La razón por la que probablemente los grupos escultóricos no poseen este sustrato, es su pequeño formato. La reducida dimensión impide la precisión e incluso el acceso a determinadas zonas. Cuando se añade una capa

29. CIRUJANO GUTIÉRREZ, CONCEPCIÓN y LAGUNA PAÚL, MARÍA TERESA: «Aproximación técnica a las esculturas renacentistas en barro cocido de Miguel Perrín», p. 36. <http://institucional.us.es/revistas/arte/22/03%20cirujano.pdf>,

30. CALVO, ANA: *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos*, Ediciones Serbal, Barcelona, 1999, p. 218.

31. En las esculturas de la Hispanic Society, la del Metropolitan Museum of Art, la del Meadows Museum y la del Blanton Museum han sido estudiadas técnicamente tanto la policromía como su estado de conservación.

de preparación a una escultura, esta ha de lijarse y pulirse para que la superficie sea homogénea. Cuanto más pequeño sea el formato, más complejo sería este proceso, por lo que pensamos que esta es la razón por la que el artista optó por pintar directamente sobre la terracota.

La calidad de la policromía de las terracotas es equiparable a la calidad del modelado a pesar de que no era Luisa Roldán la que realizaba la pintura, sabemos que las policromías de muchas de sus obras las realizaba su cuñado Tomás Antonio de los Arcos.³²

Gracias a una serie de análisis realizados, hemos podido constatar que las carnaciones se realizaron con pintura al óleo,³³ mezcla de pigmentos aglutinados con aceites secantes. La razón de utilizar pintura al óleo para las carnaciones, es dotar de más realismo a los personajes. Para las vestimentas de los personajes se utilizó pintura a base de colágeno,³⁴ lo que significa pigmentos aglutinados con una cola animal. El aspecto general de esta pintura es mate, muchas veces modificada con barnices y recubrimientos. Para acentuar el relieve de estos grupos, el artista pintó las vestimentas con una tonalidad más oscura en el interior de los pliegues y más clara en el exterior, de manera que creaba una ilusión de movimiento y profundidad. Otra técnica destacada, son las mechas doradas del cabello aplicadas a punta de pincel, tan características de las esculturas de Luisa Roldán. En las imágenes presentadas se puede apreciar la delicada policromía de las piezas, todas decoradas con una rica gama de colores que da a las figuras un gran realismo. Las diminutas florecillas están decoradas hasta el último detalle, pudiendo apreciarse incluso, hierbas brotando de la base de las rocas.³⁵ Toda la policromía de las piezas está realizada con una delicadeza y un gusto exquisitos, evidenciando lo comentado por Palomino, la singular gracia de sus composiciones, y, sobre todo, la admirable armonía de los conjuntos escultóricos.

32. ROMERO DE TORRES, JOSÉ LUIS: «La escultora Luisa Roldán. Del arte sevillano al ambiente cortésano». En: ROMERO TORRES, JOSÉ LUIS Y TORREJÓN DÍAZ, ANTONIO (eds.): *Roldana*, catálogo..., *op. cit.*, p. 13.

33. Varias de las muestras que facilitaron esta información, fueron extraídas de *El descanso en la huida a Egipto* y analizadas por James Martin en Orion Analytical, LLC, número de proyecto 1647.

34. El colágeno es una heteroproteína fibrilar helicoidal, que se encuentra en las pieles animales, compuestas por dos cadenas enrolladas, que produce la cola al ser hervida el tiempo suficiente para que sufra una hidrólisis parcial convirtiéndose en gelatina. Esta cola ha sido muy utilizada en la pintura como aglutinante (Calvo 2003: 62).

35. Este es el caso de *El éxtasis de María Magdalena* de la HSA.

La paleta de pigmentos utilizada para la realización de estos grupos es muy similar a la que utilizaban los pintores de la escuela sevillana en la época. El azul ultramar extraído del lapislázuli, blanco de plomo, laca roja, bermellón, tierras, ocre y negro de humo. La mayor parte de los colorantes encontrados en las muestras analizadas eran inorgánicos, aunque se detectó el uso de un ácido carmínico³⁶ en la muestra de color rojo extraída de *El descanso en la huida a Egipto*. Este ácido carmínico es probablemente de cochinilla, insecto de origen americano utilizado comúnmente en España por todos los artistas de la época, siendo uno de los materiales más valiosos importados del Nuevo Mundo.

En cuanto a conservación, las esculturas de Luisa han sufrido numerosas intervenciones a lo largo de los años. Además de limpiezas excesivas, la capa pictórica tiene pérdidas y todas ellas presentan numerosos repintes. Repolicromar total o parcialmente las esculturas, ha sido una práctica muy común en la imaginería española, la finalidad de esta práctica era cubrir faltas de policromía o deterioros ocurridos por el paso del tiempo, dando un aire más limpio y nuevo a las piezas. En otros casos, se trataba simplemente de innovar los colores debido a cambios de moda. Todos los grupos presentan roturas y pérdidas volumétricas del soporte, sobre todo las partes más salientes como pueden ser los brazos, alas de los ángeles y la base de los conjuntos. En el caso de las cabezas, los platos de ambas han sufrido roturas importantes en el pasado, debido probablemente a su incorrecta manipulación.

En la actualidad, el conservador-restaurador tiene acceso a una extensa variedad de técnicas de análisis, lo que le permite realizar un estudio previo a la restauración de una obra de arte, y así puede decidir su intervención con mayor certeza. Todas las técnicas y metodología de restauración y conservación realizadas en estas obras en los Estados Unidos, han sido ejecutadas siguiendo el código deontológico creado por el Instituto Americano para la Conservación de Bienes Históricos y Artísticos (AIC). Se ha contemplado el mismo criterio de intervención para los tres grupos y las cabezas de la HSA así como *El entierro de Cristo*, siendo el de mínima intervención y reversibilidad de los materiales utilizados.

36. El ácido carmínico es una sustancia química utilizada como colorante rojo. Se extrae de un insecto llamado cochinilla o de una baya denominada kermes.

Después de haber hecho un estudio exhaustivo, se llegó a la conclusión de que conservar las restauraciones anteriores sería la mejor opción, ya que no distorsionaban la lectura de las obras ni producían ningún daño, por lo que no se estimó oportuno realizar ningún tipo de intervención innecesaria.

Con la cocción del barro a bajas temperaturas se consigue una terracota lo suficientemente dura como para poder policromarla y utilizarla como objeto de decoración; a pesar de la dureza adquirida una vez cocida, la terracota posee una gran fragilidad, por lo que es interesante mencionar la importancia de manipular estos objetos con extrema cautela.

El objetivo final de la restauración-conservación de estas obras de arte ha sido frenar su degradación cuanto sea posible y al mismo tiempo devolverle su unidad estética e histórica con el fin de preservarla para que las generaciones futuras puedan continuar apreciando el patrimonio cultural español que albergan las colecciones artísticas en los Estados Unidos.

3. ALGUNAS NOTAS FINALES

Tras observar la cronología de las adquisiciones de la obra de Luisa Roldán en los Estados Unidos, llama la atención en primer lugar su sentido ascensional. Desde la adquisición por parte de Huntington en 1912 de varias esculturas en terracota de la sevillana, ha habido un lento goteo de adquisiciones en 1976, 1985, dos en 1999 y una marcada ausencia hasta 2016 y 2018 en que se han adquirido dos de sus obras por dos importantes museos.

En todas las ocasiones han sido expertos en arte español y conservadores de museos los que empeñaron su esfuerzo en conseguir estas piezas, en la mayor parte de las ocasiones desconociendo la autoría de las esculturas. Tan solo la escultura del Museo Loyola de Chicago proviene de una colección privada norteamericana la ya mencionada de Harry Frank Guggenheim. Lamentablemente no hemos podido rastrear la procedencia de esta pieza con anterioridad a su adquisición por Guggenheim.

Hemos visto también que la escultura española no estuvo entre las preferencias de los coleccionistas norteamericanos por las razones expuestas. Sin embargo, los grupos escultóricos realizados en terracota por Luisa Roldán pudieron resultar mucho más interesantes a los expertos americanos. Las escenas religiosas plagadas de niños, animales, flores o ángeles de facciones y actitudes amables y tiernas –aunque cargadas de religiosidad y simbología– resultaban más comprensibles y atractivas para sus colecciones por la impronta de relajada cotidianeidad que Luisa Roldán depositaba en una gran parte de sus obras. En este sentido, las únicas piezas que no se ajustarían a esta descripción serían las dos cabezas cortadas de la HSA (figs. 7 y 8) aunque en este caso también hay que recordar lo que ya se ha comentado anteriormente con respecto a esa atribución.

Otro aspecto a tener en cuenta en la posible valoración de la obra de Luisa Roldán, es la similitud de algunas de las escenas representadas en sus grupos con las pinturas de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)³⁷ que tanto éxito alcanzó entre los coleccionistas norteamericanos.³⁸ El sevillano fue el primero de los grandes maestros españoles en contar con la estimación de los coleccionistas norteamericanos aunque su fortuna crítica sufrió importantes altibajos hasta recuperarse a principios del siglo xx. Actualmente, no hay ninguna colección relevante de arte europeo en los Estados Unidos que no cuente con una obra del maestro. Xavier Bray en su ensayo sobre La Roldana advierte también ese vínculo en la obra de ambos maestros sevillanos «Populated by animated figures arranged in tender groupings and richly coloured, her terracotta compositions pushed the art of polychrome sculpture away from the violent and gory figures of the Passion of Christ that had been so popular throughout Spain in the earlier part of the seventeenth century, towards a style that was infinitely softer and sweeter, akin to

37. La relación entre las imágenes representadas en la pintura de Murillo y en la escultura de La Roldana ha sido reconocida por varios autores empezando por Diego Angulo. Para un reciente análisis de este tema véase en PLEGUEZUELO, ALFONSO: «Ut pictura sculptura. Murillo y La Roldana» y GARCÍA LUQUE, MANUEL: «Luisa Roldán, 'La Roldana'» ambos en NAVARRETE, BENITO (coord.): *Murillo y su estela en Sevilla*, catálogo de la exposición, Instituto de las Artes de Sevilla, Sevilla, 2017, pp. 27-42 y p. 234, respectivamente.

38. Sobre la fortuna crítica de Murillo en los Estados Unidos véase STRATTON-PRUITT, SUZANNE L.: «An Early Appreciation of Murillo» y CANO, IGNACIO e YBARRA, CASILDA: «Early Collecting of Bartolomé Esteban Murillo's Paintings in the United States (1800-1925)», ambos en REIST, INGE y COLOMER, JOSÉ LUIS (dirs.): *Collecting Spanish Art...*, op. cit., pp. 279-296 y pp. 297-324 respectivamente.



Fig. 7. Atribuida a Luisa Roldán, *Cabeza de san Pablo*, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York

the painterly manner of the great Sevillian painter, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), whose work she would have known well».³⁹

Por último, creemos que es necesario aludir a un aspecto de la obra de La Roldana que en muchas ocasiones se ha pasado por alto, la magnífica policromía que cubre las esculturas, en muchas ocasiones realizada por su cuñado Tomás de los Arcos. Ya se ha mencionado la extraordinaria calidad de esta, la brillantez o la armonía de los colores utilizados lo que hace todavía mucho más atractivas sus esculturas.

Para finalizar, resulta oportuno añadir que el reciente interés que observamos por la obra de nuestra artista no creemos que deba reducirse únicamente a su obra. Efectivamente que en los últimos años se ha producido un cambio en la apreciación de la escultura barroca española por parte de los expertos que han comenzado a incluir obras de esta

39. BRAY, XAVIER: «Luisa Roldán: eminente escultora». En: AA.VV.. 2016, *op. cit.*, p. 7.



Fig. 8. Atribuida a Luisa Roldán, *Cabeza de san Juan Bautista*, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York

procedencia en sus colecciones. Sirvan como ejemplo la adquisición de la escultura de Pedro de Mena (1628-1688) *San Pedro de Alcántara* por el Cleveland Museum of Art en 2009, *El Niño Jesús* de José de Arce (1600-1666) adquirido por el Museum of Fine Arts de Boston en el año 2011, la de Juan Alonso Villabrille y Ron (ca. 1663-ca. 1732) *Saint Paul the Hermit* en 2013 por el Meadows Museum de Dallas, o las dos espléndidas piezas también de Mena *Mater Dolorosa* y *Ecce Homo* adquiridas en 2014 por el MET. Igualmente, en el año 2010 el ya mencionado Xavier Brey organizó la exposición *The Sacred Made Real* en la National Gallery de Londres que posteriormente viajó también a la National Gallery de Washington. En dicha muestra se presentaron pinturas y esculturas realizadas en España a lo largo del siglo XVII cuyo tema común era la religiosidad imperante en esos momentos en el arte español. El éxito alcanzado por esta exhibición y las críticas positivas recibidas en ambos países son un síntoma claro de el creciente interés

y la mejor comprensión y aceptación del arte religioso español. Las palabras del Luke Syson, conservador jefe de escultura de este último museo, son muy reveladoras de ese cambio en la interpretación de la imagería religiosa española: «Yet, until very recently, painted wood sculpture of this kind, produced in Baroque Spain, was ignored by most mainstream art historians, or even dismissed as religious kitsch [...] Polychrome works by the most skilled and passionate of Spanish sculptors are therefore at the top of the Department of European Sculpture and Decorative Art's list of sculptural desiderata [...].⁴⁰

40. METROPOLITAN MUSEUM OF ART: <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ecce-homo-and-mater-dolorosa>.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

El marqués de Salinas: promotor de las principales obras de Becerra en la Ciudad de los Reyes

- Fig. 1. *Retrato del virrey Luis de Velasco* durante su segunda etapa de gobierno en Nueva España, 1607
- Fig. 2. *Procesión del viernes santo en la plaza Mayor de Lima*. Anónimo, 1660
- Fig. 3. *Plaza Mayor de la Ciudad de los Reyes del Perú, en el año 1687*. Óleo sobre lienzo, anónimo. A la izquierda vemos representado el palacio de los Virreyes
- Fig. 4. Detalle *la portada del palacio de los Virreyes*
- Figs. 5 y 6. Reconstrucción hipotética *planta del Corral de Comedias de Lima* (izq.) (arq. Diego Álvarez), y *planta del Corral de Comedias de Almagro* en España (der.)
- Fig. 7. *Escenario del Corral de Comedias de Almagro*
- Fig. 8. *Reconstrucción de la planta original trazada por Francisco Becerra (1582-1605)*, pero con los dos cruceros añadidos después de la muerte del arquitecto
- Fig. 9. *Interior de la catedral de Lima*
- Fig. 10. XIII gobernador y capitán general; IX virrey y XI presidente de la Audiencia. 24.07.1596 - 18.01.1604. *Guaman Poma, Nueva Crónica y buen gobierno*, 1615, pp. 470-471

Devoción y mecenazgo: la capilla funeraria del virrey del Perú conde de Villardompardo

- Fig. 1. Escudo de los Torres y Portugal en la portada del *Cronicón Genealógico de los Condes de Villardompardo, Cruña, y Marqueses de Cañete*, Madrid, grabado por Pedro de Villafranca
- Fig. 2. Retrato de Fernando de Torres y Portugal, en LAVALLE, J. A. de. *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*. Lima: Librería Clásica y Científica, 1891
- Fig. 3. *Planta executada por Juan Ramón sobre la forma de fortificar a Lima*, 1682, Archivo General de Indias

- Fig. 4. *Retrato de Fernando de Torres y Portugal*, Cristóbal Lozano (atrib.), Museo Nacional de Antropología e Historia
- Fig. 5. El virrey conde de Villardompardo, en GUAMÁN POMA DE AYALA. *El primer nueva corónica y buen gobierno*, f. 466-467

El mecenazgo de María Manuela de Mori en la iglesia lebrijana

- Fig. 1. *Retablo mayor de la capilla sacramental*, Matías José Navarro y taller, 1758-1760. *Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva*, Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora
- Fig. 2. *Iglesia conventual de San Francisco* (exterior), final del s. XVI - principios del s. XVII, Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora
- Fig. 3. *Retablo mayor de la iglesia conventual de San Francisco*. Taller de los Navarro, 1730-1740, Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora
- Fig. 4. *Detalle del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Jesús* (antiguo convento de franciscanos terceros). Matías José Navarro y taller, 1743, Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora
- Fig. 5. *Virgen de Guadalupe*, anónimo novohispano, c. 1700-1750. *Parroquia de Santa María de Jesús* (antiguo convento de franciscanos terceros), Lebrija (Sevilla). Imagen de la autora

La Granada de las Indias. Análisis de las donaciones de ultramar a través de algunos de sus protagonistas

- Fig. 1. *Convento de San José de Granada*. Exterior
- Fig. 2. *Nuestra Señora de la Esperanza. Convento dominico de Santa Cruz la Real*. Granada. Siglo XVI. Alabastro
- Fig. 3. *Convento de los Santos Mártires de Granada*, detalle de su emplazamiento. *Plano de Dalmau*, grabado por Ribera, 1796
- Fig. 4. *Detalle del emplazamiento de San Pedro y San Pablo, San Juan de los Reyes y del convento de la Victoria. Plataforma de Vico*, grabada por Heylan, 1613
- Fig. 5. *Convento de Nuestra Señora de Gracia de Granada*. Exterior
- Fig. 6. *Custodia donada por don Luis Pérez Navarro. Basílica de las Angustias*. Siglo XVIII

El mecenazgo de los Moreno Beltrán-Cerrato en la catedral de México

- Fig. 1. Anónimo. *Retrato de Agustín Moreno Castro*. XVIII. Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, México. Reproducido de la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México

- Fig. 2. Alonso Moreno y Castro. *El Rey Pacifico gloriosamente coronado de marciales tropheos: sermon panegyrico en la accion de gracias que la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico solemnizo el dia 12 de febrero de 1747 por la feliz coronacion de N. Rey y señor D. Fernando VI... / predico el Dr. D. Alonso Francisco Moreno y Castro*. 1748. Reproducido del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Universitaria del Hospital Real de la Universidad de Granada
- Fig. 3. Anónimo. *Detalle del retablo de la vapilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada*. Catedral de México. Ca. 1769
- Fig. 4. Anónimo. *Virgen de las Angustias*. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Catedral de México. Ca. 1769. Secretaría de Cultura. Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, México
- Fig. 5. Juan Ruiz Luengo. *Virgen de las Angustias*. 1774. Calcografía inserta en la obra de la *Casa de Herrasti...* 1750. Reproducido del ejemplar de los fondos digitales de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla
- Fig. 6. Anónimo. *San Juan de Dios. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada*. Catedral de México. Ca. 1769
- Fig. 7. Anónimo. *Lápida funeraria de Alonso Moreno y Castro. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada*. Catedral de México. Ca. 1759

El mercado escultórico en la Nueva Granada. Oferta, demanda y precios

- Fig. 1. *San Francisco de Paula*, círculo de Giuseppe Sanmartino (¿Giuseppe Picano?), entre 1758-1785. Escultura en madera tallada y policromada, 172 x 81 x 58 cm, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán
- Fig. 2. *Mariana de San Estanislao y Saa*, obrador neogranadino, ca. 1795. Óleo sobre lienzo, 98 x 82 cm, Museo Arquidiocesano de Arte Religioso, Popayán
- Fig. 3. *Fray Cristóbal de Torres*, maestro del altar de San Francisco, primera mitad del siglo XVIII. Escultura en barro modelado y estucado, capilla de la Universidad del Rosario, Bogotá
- Fig. 4. *Fray Cristóbal de Torres*, obrador neogranadino, siglos XVII-XVIII. Capilla de la Bordadita, Bogotá
- Fig. 5. *Embovedado de Santa Inés*, Francisco de Ascuha (ensamblaje), Marcos Suárez (diseño y talla) y Dionisio Pérez del Barco (dorado), 1666. Madera tallada, policromada y dorada, iglesia de San Alfonso María de Ligorio, Bogotá
- Fig. 6. *Cariátide del retablo del Rosario*, Lorenzo de Lugo, 1686. Escultura en madera tallada, policromada y dorada, iglesia de Santo Domingo, Tunja
- Fig. 7. *San Francisco*, Roque Navarrete, entre 1740 y 1749. Escultura en piedra tallada, iglesia de San Francisco, Popayán

- Fig. 8. *Calvario Mancipe y San Pedro Mártir*, Juan Bautista Vázquez el Viejo, 1583. Esculturas en madera tallada, policromada y estofada, Catedral de Santiago, Tunja
- Fig. 9. *Cristo de Monserrate*, Pedro de Lugo Albarracín, ca. 1656. Escultura en madera y plomo fundido policromados, santuario de Monserrate, Bogotá
- Fig. 10. *San Pedro*, Juan de Mesa, 1620. Escultura en madera tallada, policromada y estofada, 170 cm, catedral de Santa Clara, Pamplona
- Fig. 11. *Crucifijo*, anónimo europeo, anterior a 1765. Escultura en marfil tallado sobre cruz de carey y cantoneras de plata, catedral de la Inmaculada, Bogotá

Encarnando la devoción. Imagineros andaluces y cofradías en la Lima virreina

- Fig. 1. FELIPE GUAMÁN POMA *Primer nueva corónica [sic] y buen gobierno* (1611). Departamento de Manuscritos y Libros Raros. Biblioteca Real de Copenhague. Lámina denominada *Los Artificios. Pintor*. Representa el taller de los artífices, hace referencia al escultor, entallador, pintor

Memória da Andaluzia no Brasil: os registros fotográficos de Pierre Verger

- Fig. 1. Pierre Verger. *Criança*, Tubuai, 1933. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 2. Pierre Verger. *Triana*, Sevilla, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 3. Pierre Verger. *Triana*, Sevilla, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 4. Pierre Verger. *Triana*, Sevilla, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 5. Pierre Verger. *Gitanas*, Granada, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 6. Pierre Verger. *Arcos de la Frontera*, Cádiz, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 7. Pierre Verger. *Mercado*, Córdoba, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 8. Pierre Verger. *Úbeda*, Jaén, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 9. Pierre Verger. *Rutas*, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil
- Fig. 10. Pierre Verger. *Gitana*, Granada, 1935. Fundação Pierre Verger. Salvador. Brasil

La escultura de Luisa Roldán en las colecciones de los Estados Unidos

- Fig. 1. Luisa Roldán, *Desposorios místicos de santa Catalina*, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York
- Fig. 2. Luisa Roldán, *El éxtasis de María Magdalena*, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York
- Fig. 3. Luisa Roldán, *El descanso en la huida a Egipto, ca. 1690*, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York
- Fig. 4. Luisa Roldán, *La Virgen con el Niño y san Juan Bautista, 1692*, terracota policromada. Cortesía de Loyola University Museum of Art, Martin d'Arcy, S.J., Collection, Chicago, Illinois
- Fig. 5. Luisa Roldán, *The Entombment of Christ, 1700-1701*, terracota policromada. Metropolitan Museum of Art, Nueva York
- Fig. 6. Luisa Roldán, *Virgin of Solitude, 1705*, terracotta, paint, glass, wood. Detroit Institute of Arts, Museum Purchase, Funds from the Joseph M. DeGrimme Memorial Fund and Robert H. Tannahill Foundation Fund, 2018.33. Cortesía del Detroit Institute of Arts
- Fig. 7. Atribuida a Luisa Roldán, *Cabeza de san Pablo*, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York
- Fig. 8. Atribuida a Luisa Roldán, *Cabeza de san Juan Bautista*, terracota policromada. Cortesía de la Hispanic Society Museum and Library, Nueva York

BIBLIOTECA POTESTAS

1. *El espejismo del bárbaro*,
David Álvarez Jiménez,
Rosa Sanz Serrano,
David Hernández de la Fuente (eds.)
2. *Los Habsburgo*,
Pablo González Tornel (dir.)
3. *Infierno y gloria en el mar*,
Víctor Mínguez
4. *El linaje del Rey Monje*,
Víctor Mínguez (dir.)
5. *Construyendo patrimonio*,
Guadalupe Romero Sánchez (ed.)

Este equipo ha sido financiado por la Agencia Estatal de Investigación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) en el marco del Proyecto de Investigación de referencia HAR2017-83545-P



UNIÓN EUROPEA
Fondo Europeo de
Desarrollo Regional (FEDER)
Una manera de hacer Europa

Los capítulos que integran esta obra, originales y sometidos a evaluación por pares externos, nos ofrecen un amplio panorama histórico en el que las relaciones culturales y artísticas se unen allende el Atlántico para perfilar un conjunto de acciones reveladoras del amplio espectro en que se mueve el mecenazgo, el patrocinio y el coleccionismo entre Andalucía y América. Relacionado con el patrocinio y mecenazgo artístico al más alto nivel político se incluyen investigaciones relativas a la figura del conde de Villardompardo y el Marqués de Salinas como promotores de obras relevantes en Andalucía y Extremadura. Igualmente significativa fue la labor desarrollada por María Manuela de Mori y Cosíos en la iglesia Lebrijana, relevante por tratarse de una mujer y ser de procedencia novohispana. En una escala política y social más modesta se realiza un análisis del impacto que en Granada tuvo el dinero de Indias, referenciado en donativos para la fábrica y ornato de algunos templos y en suntuosos objetos de platería.

Centrados en América, se presenta la figura de Ildefonso Francisco Moreno y Castro, quien siendo andaluz de origen desarrollará su labor de patrocinio en la catedral metropolitana de la ciudad de México. En el campo de la promoción artística se analiza la escultura neogranadina desde la óptica del mercado y la labor de los imagineros andaluces en relación a las cofradías de la Lima virreinal. Por último, en lo concerniente al coleccionismo destacan dos investigaciones, centrada una en el análisis de la escultura de Luisa Roldana en las colecciones de los Estados Unidos y otra relativa a los registros fotográficos de Pierre Edouard Verger, como elemento gráfico de la memoria de Andalucía en Brasil.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Relaciones artísticas entre Andalucía y América
Los territorios periféricos: EEUU y Brasil