Cuadernos de
ARTE e ICONOGRAFÍA

MADRID, TOMO XVIII
NÚMERO 36 - 2º SEMESTRE DE 2009

DIRECTOR
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

SECRETARIO
Carlos Pérez Montoya

CONSEJO CIENTIFICO
Leticia Azcue (Museo Nacional del Prado)
Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universidad Autónoma de Barcelona)
Jesús González de Zárate (Universidad del Pais Vasco)
Javier Jordán de Urríes y de la Colina (Patrimonio Nacional)
Rosa López Torrijos (Universidad de Alcalá de Henares)
Jose Manuel de la Mano (Doctor en Historia del Arte)
Consuelo Maquivar (Universidad Nacional Autónoma de Mexico)
Isabel Mateo Gómez (ex CSIC)
Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado)
Elena Santiago Páez (ex Biblioteca Nacional de España)

CONSEJO DE REDACCIÓN
Gloria Martínez Leiva
Carlos Pérez Montoya
Consuelo Pizarroso Corchero
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Ángel Rodríguez Rebollo

Cubierta: Nicolas Poussin: *Et in Arcadia Ego*.Gran Bretaña: Colección Devonshire. Castillo de Chatsworth

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA "MARQUÉS DE LOZOYA"
Alcalá, 93. 28009 MADRID
Teléfono 914 311 193 ☆ Fax: 915 767 352 ☆ E-mail: arte@fuesp.com ☆ www.ficonofue.com

ISSN-0214-2821 Depósito Legal: M-18.993-1988

ÍNDICE

ALBERTO AGUILERA HERNÁNDEZ: Una alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga: el lienzo de la Crucifixión del convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza) 301

ISABEL GARCÍA SOLER: Lectura iconográfica de la obra *ET IN ARCADIA EGO* de Guercino 315

JOSE MANUEL ALMANSA MORENO: Pintura mural en los conventos dominicos de Tunja y Villa de Leyva 331

MARÍA PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS: "Spernit pericula virtus". Una aproximación al músico Arión como símbolo de la virtud 371

ALVARO PIEDRA ADARVES: Vida secreta del pintor José García Hidalgo 395

EVA MARÍA RAMOS FRENDO: Iconografía publicitaria de una década en *Blanco y Negro* (1915-1925) 449

* * *

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVIO DE ORIGINALES 491

FICONOFUE 492

PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA 494

UNA ALEGORÍA DEL TRIUNFO DE LA IGLESIA SOBRE LA SINAGOGA: EL LIENZO DE LA CRUCIFIXIÓN DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE BORJA (ZARAGOZA) *

ALBERTO AGUILERA HERNÁNDEZ

Universidad de Zaragoza

En el presente estudio se documenta la existencia de un lienzo inédito de la Crucifixión en el convento de Santa Clara de la ciudad de Borja (Zaragoza). La aparición en el mismo de la Iglesia y de la Sinagoga, junto con otros elementos que sin ser inusuales no son demasiado frecuentes en la iconografía de la Crucifixión, nos permitirán acercarnos al sentido dogmático del gran misterio histórico y salvífico del Calvario.

The current study documents the existence of a previously unknown canvas of the Crucifixion in the convent of Santa Clara in Borja (Zaragoza). The appearance in the painting of both Church and Synagogue, together with other elements, which, while not unusual, are not often found in the iconography of the Crucifixion, allows us to gain greater access to the dogmatic sense of the great historic mystery of the salvation of Calvary.

* Agradezco a la comunidad de religiosas franciscanas clarisas de Borja, en especial a la reverenda madre sor Carmen Zabalza San Miguel, la colaboración dispensada para la realización de este artículo.

INTRODUCCIÓN

El convento de Santa Clara de la ciudad de Borja fue fundado el 30 de abril de 1603 por sor Esperanza Hortal, sor Ana Xabar, sor Isabel Casales y sor Petronila Sariñena, monjas procedentes del convento de Santa Catalina de Zaragoza[1]. La ciudad veía cumplirse de esta manera un sueño largamente perseguido, como era la fundación de un convento de religiosas "porque no hay ninguno en aquella ciudad y hay muy grande necesidad de él para las muchas hijas que los naturales tienen con corta hacienda para casarlas"[2] . Como indicara la profesora Pi Corrales[3], en unos momentos plenamente contrarreformistas y de lucha por el mantenimiento del ideal católico, el establecimiento de este monasterio resultaba sumamente propicio al posibilitar a las jóvenes borjanas permanecer en un estado digno y decoroso si no era posible casarlas adecuadamente[4], lo que no implica decir que numerosas mujeres, deseosas de seguir el carisma de los seráficos padres Francisco y Clara, tomaran el hábito en el convento con sincera vocación[5].

Hasta fechas relativamente recientes, a pesar de la importancia y prestigio alcanzado por este claustro en los siglos XVII y XVIII, no había sido objeto de la atención que merece por parte de los historiadores e historiadores del arte. Su patrimonio cultural nunca fue valorado en su justa medida, e incluso se dudaba de su existencia, bien por las consecuencias que pudo tener el saqueo del convento por las tropas francesas el 24 de noviembre de 1808, o porque la comunidad había procedido a su venta[6].

Todo ello ha variado sustancialmente desde el año 2006, momento en el que el convento se embarcó en un proceso de investigación, restauración, revalorización y difusión de todo su importante patrimonio artístico. Además, el 18 de agosto de ese mismo año fue descubierto el archivo conventual, escondido detrás del frontal de una capilla del interior de la clausura conocida como capilla de Egipto. Este importante hallazgo, junto con el estudio de los ricos y cuantiosos fondos documentales -algo no demasiado frecuente en los conventos de clarisas que pertenecieron a la antigua Provincia de Aragón-[7] han permitido avanzar notablemente en nuestro conocimiento histórico[8], artístico[9], social[10], musical[11], literario[12] o religioso[13] del mismo, hasta convertirlo, sin ningún tipo de duda, en el convento de franciscanas clarisas mejor conocido de Aragón.

En esta ocasión pretendemos documentar una de las obras más significativas que atesoran las clarisas. Se trata del lienzo de la Crucifixión, conservado en el primer claustro del convento, una alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga que expresa de manera sublime el misterio de la salvación y redención del género humano.

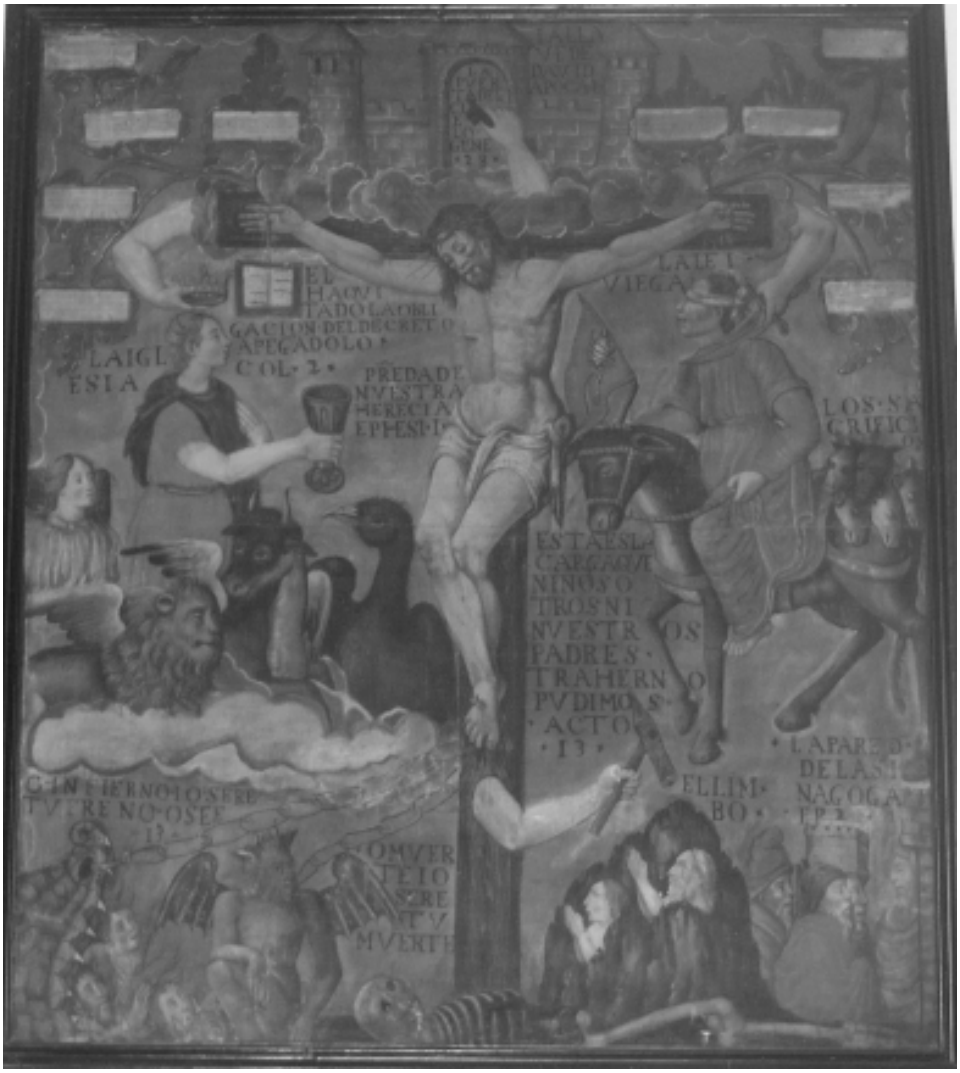
De este óleo sobre lienzo, realizado en el siglo XVI por un pintor anónimo de discreta calidad artística, que resuelve la composición con cierta torpeza y evidentes errores de perspectiva, desconocemos, por el momento, cómo llegó al cenobio, aunque dada su cronología puede proceder, como un buen número de obras que en la actualidad forman parte del patrimonio artístico-religioso de las clarisas, del desamortizado convento de San Francisco[14].

Independientemente de esta problemática, lo que sí parece claro es que la aparición de la Iglesia y de la Sinagoga en la iconografía de la Crucifixión, aun no siendo excepcional, no fue uno de los temas más pródigos en el arte. Así pues, dada la singularidad de la obra, y el que sea completamente inédita, justifican la realización de este artículo para, al menos, llamar la atención sobre su existencia en este convento borjano.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA Y APROXIMACIÓN A SU MENSAJE

Las dimensiones del lienzo son de 149cm x 128cm y ha llegado hasta nosotros en un regular estado de conservación. (fig. 1). El centro de la composición pictórica se ve ocupado por la imagen desnuda de Cristo crucificado, cubierto únicamente por el *perizonium*. Su instrumento de tortura carece de *titulus crucis* y tiene forma de cruz arborescente de la que brotan diez hojas que contienen frases pronunciadas por Cristo según los relatos evangélicos. Nos encontramos ante el Árbol de la Vida, idea mística difundida ampliamente por San Buenaventura. Sin embargo, en este caso particular, el autor del lienzo combinó la tipología de cruz arborescente con otra de tipo braquial. Los brazos que salen de los cuatro extremos de la cruz, que son los que permiten articular el discurso del lienzo y dar una lectura unitaria a la obra, enfatizan aún más la idea de que por la virtud vivificadora de la Sangre de Cristo el árbol muerto retornó a la vida[15].

El brazo que irrumpe del extremo izquierdo del *patibulum,* correspondiente al lado del espectador ciñe una corona sobre la cabeza de una mujer sostenida por las cuatro figuras del tetramorfos[16]. Esta imagen femenina es una personificación de "LA IGL/ ESIA", tal y como nos indica la inscripción localizada a su lado (fig. 2) . En este punto es importante señalar que San Agustín, en sus *Enarraciones sobre los salmos*, considera que la lanza-



1. Anónimo: *Crucifixión: alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga.* Borja (Zaragoza): Convento de Santa Clara. Siglo XVI.

da de Longinos supuso el nacimiento de la Iglesia: "Porque cuando dormía Adán, le fue arrancada una costilla y fue hecha Eva; así el Señor cuando dormía en la cruz, su costado fue atravesado con una lanza, y fluyeron los sacramentos, de donde fue hecha la Iglesia. Pues la Iglesia esposa del Señor fue hecha del costado, lo mismo que Eva fue hecha del costado. Pero de la misma manera que aquella no fue hecha sino del costado del que dormía, así ésta no fue hecha sino del costado del que moría". (126,7).

El obispo de Hipona también se refiere a Cristo como un nuevo Adán del que nace una nueva Eva: "Así pues si Adán era figura del que había de venir, del mismo modo que del costado del que dormía fue hecha Eva, así del costado del Señor que dormía, o sea, que moría en la pasión, y golpeado

2. Anónimo: *Crucifixión: alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga,* Detalle: la *Iglesia*. Borja (Zaragoza): Convento de Santa Clara. Siglo XVI.

en la cruz con la lanza, manaron los sacramentos, con los cuales se forma la Iglesia. Pues de su misma pasión futura dice en otro salmo: 'yo dormí, y tomé el sueño; y me levanté porque el Señor me sustentó'. Luego la dormición se entiende como la pasión. Eva fue hecha del costado del que dormía, la Iglesia del costado del que padecía". (138,2).

Todas estas reflexiones se plasman visualmente en el cáliz que sostiene la Iglesia con su mano derecha para recoger la sangre y el agua que brotan de la herida del costado de Cristo. Precisamente, cerca de ésta última, se localiza la inscripción "PRENDA DE/ NVUESTRA/ HERENCIA./ EPHESI[os] I", referencia al primer capítulo de la carta del apóstol San Pablo a los efesios: "En Él también vosotros, que escucháis la palabra de la verdad, el Evangelio de nuestra salvación, en el que habéis creído, fuisteis sellados con el Espíritu Santo de la promesa, que es prenda de nuestra heredad con vistas al rescate de (su) patrimonio, para alabanza de su gloria"[17], porque es en Cristo "en quien tenemos la redención por su sangre, la remisión de los pecados, según las riquezas de su gracia"[18].

Por otro lado, en el ángulo inferior izquierdo se ubica la puerta del infierno simbolizada a través de las fauces abiertas de un dragón del que salen tres condenados al fuego eterno que elevan su mirada hacia Cristo. Satanás, situado al lado de la entrada del infierno, junto con ésta última, se

3. Anónimo: *Crucifixión: alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga,* Detalle: el *Infierno*. Borja (Zaragoza): Convento de Santa Clara. Siglo XVI.

encuentran encadenados a la cruz. La inscripción dispuesta en la parte superior de la cabeza del animal remarca la idea del triunfo del bien sobre el mal: "O INFIERNO IO SERE/ TV FRENO. OSEE[as]/ I3"[19]. (Fig. 3).

Continuando con este discurso, es necesario indicar que del clavo de la mano derecha de Cristo pende un libro abierto, y a su lado la siguiente inscripción: "EL/ HA QVI/ TADO LA OBLI/ GACION DEL DECRETO/ APEGANDOLO./ COL[osenses] 2", en clara referencia al siguiente texto paulino: "Y a vosotros, que estabais muertos por vuestros delitos y por el prepucio de vuestra carne, os vivificó con Él, perdonándoos todos los delitos, borrando el acta de los decretos que nos era contraria, que era contra nosotros, quitándola de en medio y clavándola en la cruz; y despojando a los principados y a las potestades, los exhibió públicamente triunfando de ellos en la cruz"[20].

Del otro extremo del *patibulum* surge un nuevo brazo, aunque en esta ocasión lleva en su mano una espada con la que se dispone a herir a una mujer con los ojos vendados,[21] sin corona[22] y montada sobre un asno[23], animal que presenta diversas heridas y que transporta cinco animales muertos. Según nos indican las inscripciones correspondientes son "LA LEI/ VIEGA" y "LOS SA/CRIFICIOS". (Fig. 4) Tal y como he apuntado ante-

4. Anónimo: *Crucifixión: alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga,* Detalle: la *Sinagoga*. Borja (Zaragoza): Convento de Santa Clara. Siglo XVI.

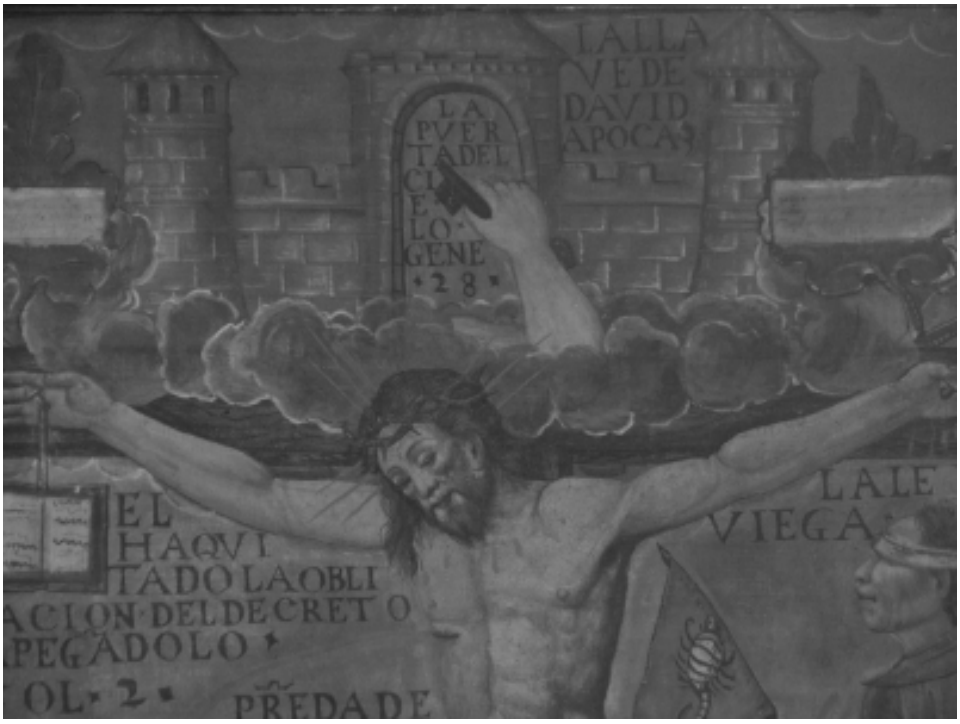
riormente, cuando «todo está consumado", la Ley de Moisés deja de estar en vigor porque "ni nosotros ni nuestros padres fuimos capaces de soportar"[24], frase que aparece al lado del animal de la siguiente manera: "ESTA ES LA/ CARGA QVE/ NI NOSO/ TROS NI/ NVESTROS/ PADRES/ TRAHER NO/ PVDIMOS/ ACTO/ I3". En definitiva, la Vieja Ley, personificada en esta mujer que lleva en su mano derecha una bandera quebrada con la imagen del escorpión, símbolo de la perfidia, traición y falsedad de los judíos[25], es incapaz de entender la verdad revelada.

En el ángulo inferior derecho aparecen dos escenas. La primera de ellas representa el "EL LIM/ BO". Un hombre y una mujer desnudos, arrodillados y en actitud orante elevan su mirada hacia la cruz, mientras que de la parte inferior del *stipes* emerge un tercer brazo que golpea con un martillo una montaña, imagen por la que se figura este lugar temporal. En segundo lugar, y detrás del "Limbo", se localizan cuatro personajes ajenos a la escena de la Crucifixión. De nuevo, una inscripción nos aclara el mensaje que se pretendió transmitir: "LA PARED/ DE LA SI/ NAGOGA/ EP[hesios] 2", alusiva al siguiente texto de San Pablo: "Pues Él es nuestra paz, que hizo de los dos pueblos uno, derribando el muro de separación, la enemistad, anulando en su carne la Ley de los mandamientos formulada en decretos, para hacer en sí mismo de los dos un solo hombre nuevo, y estableciendo la paz,

5. Anónimo. *Crucifixión: alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga,* Detalle: el *Limbo y la pared de la Sinagoga*. Borja (Zaragoza): Convento de Santa Clara. Siglo XVI.

y reconciliándonos a ambos en un solo cuerpo con Dios por la cruz dando muerte en sí mismo a la enemistad"[26]. De esta manera, la muerte de Cristo supone el derribo de la pared de separación entre los judíos y gentiles porque "No hay ya judío o griego, no hay siervo o libre, no hay varón o hembra porque todos sois uno en Cristo Jesús"[27]. (Fig. 5)

De entre las nubes que rodean la parte superior de la cruz irrumpe un último brazo con "LA LLA/ VE DE/ DAVID/ APOCA[lipsis]" que se dispone a abrir "LA/ PVUER/ TA DEL/ CI/ E/ LO/ GENE[sis] / 28" (fig. 6), inscripción esta última que hace alusión al sueño que Jacob tuvo en Betel de camino a Bersaba[28]. Por otro lado, la referencia a la llave de David la encontramos en el libro del Apocalipsis: "Al ángel de la iglesia de Filadelfia escribe: Esto dice el Santo, el Verdadero, el que tiene la llave de David, que abre y nadie cierra, y cierra y nadie abre"[29]. Sólo Cristo puede abrir la puerta del cielo, únicamente por Él y en Él es posible alcanzar la salvación, idea que en cierta medida enlaza con la imagen del esqueleto que aparece a los pies de la cruz[30] con la inscripción: "O MVER/ TE IO/ SERE/ TV/ MVERTE", pues su presencia enfatiza que la muerte no tiene ningún tipo de poder en Cristo y que el Hombre, desde ese momento transcendental, también está llamado a vencerla.



6. Anónimo: *Crucifixión: alegoría del triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga.* Borja (Zaragoza): Convento de Santa Clara. Siglo XVI. Detalle: la Jerusalén Celeste.

Finalmente, de la cruz brotan una serie de ramas que culminan en diez hojas conteniendo algunas frases pronunciadas por Cristo. Dado su pésimo estado de conservación es imposible realizar una transcripción total de las mismas, aunque sí he podido determinar, en la mayor parte de los casos, el pasaje evangélico al que se refieren. Comenzaremos su exposición en el sentido de las agujas del reloj:

Nº 1: "Yo soy la puerta, si alguno entrare por ella [ilegible]"[31].

Nº 2: "Yo soy la vid y vosotros los sarmientos quien havita conmigo y yo en el [ilegible] frutos porque sin mi favor no podeis hacer cosa alguna. Joan 15"[32].

Nº 3: "Venid a mi todos los que trabajais y estais cargados y en mi descansareis. Matheo 11"[33].

Nº 4: "Trahe mi iugo sobre mis hombros [ilegible] de mi pues soy manso y humilde de corazon"[34].

-

Nº 5: "Bebed de esto todos porque esta es mi sangre [ilegible] la qual por vosotros y por muchos [ilegible] en remision de los pecados. Matheo II 6"[35].

Nº 6: "Yo soy el camino, la verdad y la vida ninguno viene a mi Padre sino por mi [ilegible]"[36].

Nº 7: "Yo soi [ilegible] el pastor [ilegible]"[37].

Nº 8: Toda ella ilegible.

Nº 9: "Nenguno tiene mayor charidad que el que pone su anima por sus amigos [ilegible]. Joan"[38].

Nº 10: "Yo soi [ilegible] de la vida quien viniere [ilegible]"[39].

Finalmente, debemos indicar que, en la actualidad, la obra está siendo restaurada por la empresa ALBARIUM S.L. de Zaragoza, gracias a una ayuda económica proporcionada por la Obra Social de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI).

NOTAS

[1] Archivo del Convento de Santa Clara de Borja. *Libro de la fundación del convento de Santa Clara de Borja. Año 1603*, s.f. Sig. A1/1.

[2] Rújula López y Lafoz Rabaza (1995), p. 53.

[3] Pi Corrales (1995), p. 220.

[4] Sobre el concepto del honor como instrumento de integración y control social Sánchez Lora (1988), pp. 40 y ss.

[5] Recientemente hemos tenido oportunidad de demostrar como hubo religiosas que tomaron el hábito pero nunca llegaron a profesar, abandonado libremente la clausura por motivos diversos. Aguilera Hernández (2009c), e.p.

[6] El origen de estas afirmaciones habría que buscarlo en el manuscrito de fray José de la Huerta, fechado en el convento de San Francisco de Borja en 1819, donde se indica que las imágenes de los retablos laterales de Santa Clara y Santa Ana, obras de José Ramírez de Arellano, fueron quemadas por los franceses, siendo las actuales obra del también académico Tomñas Llovet. Huerta (1819). Estos datos fueron convenientemente refutados por Boloqui Larraya (1980), pp. 7-16 y (1985), pp. 9-29. Más recientemente Aguilera Hernández (2006b), pp. 177-204. Sin embargo, otros datos transmitidos por el franciscano acerca del saqueo no han sido cuestionados en investigaciones posteriores. Así, en 1978, Elisardo Pardos afirmaba que los franceses robaron todo lo que tenía valor y que hicieron una hoguera en el centro de la iglesia con lo que no pudieron llevarse. Pardos Bauluz (1978), p. 253. Posteriormente, en 1995, Magdalena de Pazzis Pi Corrales afirmó que *"... las clarisas*

de Borja fueron obligadas por las milicias francesas a abandonar su clausura y el convento y la iglesia fueron saqueados, prendiendo fuego a todo lo que el Ejército francés no pudo llevarse". Pazzis Pi Corrales (1995), p. 223. Más recientemente, Manuel Gracia Rivas, en su estudio sobre la Guerra de la Independencia en Borja, tras aseverar que los franceses cortaron el brazo al hombre que les estaba ayudando a salir de la clausura por la parte posterior del convento, indica que *"Entre las pérdidas más importantes que sufrió esta comunidad hay que destacar la de una hermosa lámpara de plata que había donado D. Francisco Sallent, el hermano de la célebre poetisa Sor Mariana Sallent. Pero se llevaron muchas más cosas, causando daños en los retablos y llegando a quemar algunos objetos en la propia nave del templo"*. Gracia Rivas (2005), p. 199.

[7] Agullo Pascual (1994), pp. 155-159.

[8] Pi Corrales (1995), pp. 191-244.

[9] Boloqui Larraya (1980), pp. 7-16; (1985), pp. 9-29; Aguilera Hernández (2006b), pp. 177-204; Carretero Calvo (2006), pp. 169-176.

[10] Aguilera Hernández (2009c), pp. 87-103; (2009f), e.p.

[11] Aguilera Hernández (2008a); (2009e), pp. 105-135.

[12] Santos Aramburo (2002), pp. 71-93; Gracia Santos (2009), pp. 59-70.

[13] Aguilera Hernández (2006a), pp. 147-167; (2008b), pp. 11-12; (2009a), p. 11; (2009d), pp. 137-155; (2009b), pp. 45-57.

[14] El convento de Santa Clara fue fundado el 30 de abril de 1603 pero en el caso de San Francisco desconocemos la fecha exacta de su establecimiento en la localidad, aunque en 1328 estaba en construcción su iglesia.

[15] Rèau (1996), t. I/ vol. 2, pp. 502-503.

[16] Las cuatro figuras del tetramorfos aparecen ya en Ez. 1. 8-14. También son mencionadas con ligeras diferencias en Ap. 4. 1-9.

[17] Ef. 1. 13-14.

[18] Ef. 1. 7.

[19] En el libro de Oseas se recrimina al pueblo judío que se desvie de la verdad, llegando a adorar a un becerro de oro. Oseas muestra al pueblo de Israel como esposa de Dios y a Éste como un marido celoso que no acepta compartir altares con otras divinidades.

[20] Col. 2. 13-15.

[21] Sobre la aparición de la imagen de la Sinagoga velada como proyección visual en las artes del tópico de la ceguera del pueblo judío; Rodríguez Barral (2007), pp. 181-209.

[22] Clara referencia a Jeremías: «nuestros ojos se han cubierto de tinieblas, nuestro corazón está triste, y la corona ha caído de nuestra cabeza.»

[23] Alusión a la obstinación del pueblo judío. Charbonneau-Lassay (1996), p. 233. Para Rodríguez Barral la aparición de la Sinagoga montada sobre un asno es muy frecuente en el ámbito germánico. Rodríguez Barral (2007), p. 183.

[24] Hch. 15. 10.

[25] Rèau (1996), t. I/ vol. 2, p. 503.

[26] Ef. 2. 14-16.

[27] Gal. 3. 28.

[28] Gen. 28. 16-17.

[29] Ap. 3. 7.

[30] Rèau (1996), t.I/ vol. 2, p. 503.

[31] Jn. 10. 7-8.

[32] Jn. 15. 5.

[33] Mt. 11. 28.

[34] Mt. 11. 29.

[35] Mt. 26. 27-28.

[36] Jn. 14. 6

[37] Puede referirse a Jn. 10. 11, 14-15.

[38] Jn. 15. 13.

[39] Jn. 6, 30.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Hernández (2006a)
AGUILERA HERNÁNDEZ, A.: "Nuevas aportaciones documentales en torno a la familia Sallent-Trasobares", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIX, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2006, pp. 147-167.

Aguilera Hernández (2006b)
- "Novedades en torno a los retablos de José Ramírez de Arellano en la iglesia del convento de Santa Clara de Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIX, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2006, pp. 177-204.

Aguilera Hernández (2008a)
- "Un hallazgo para el patrimonio cultural de Aragón. Tres libros litúrgico-musicales del arzobispo cesaraugustano Alfonso Gregorio en el convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza)", *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Revista nº. 2. 2008. [edición electrónica: www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=69].

Aguilera Hernández (2008b)
- "La devoción mariana a la Virgen del Tremedal en el convento de Santa Clara de Borja", *Boletín informativo nº 119-120,* Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2008, pp. 11-12.

Aguilera Hernández (2009a)
- "La colección de *Agnus Dei* del convento de Santa clara de Borja", *Boletín Informativo*, nº. 123-124, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2009, p. 11.

Aguilera Hernández (2009b)
- "La Virgen del Coro del convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza): una imagen inédita del siglo XV", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LII, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2009, pp. 45-57.

Aguilera Hernández (2009c)
- "Una aproximación prosopográfica a las clarisas de Borja en el siglo XVII", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LII, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2009, pp. 87-103.

Aguilera Hernández (2009d)
- "La devoción al Niño Jesús y su expresión plástica en el convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza), LII, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LII, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2009, pp. 137-155.

Aguilera Hernández (2009e)
- "La música en el convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza)", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LII, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2009, pp. 105-135.

Aguilera Hernández (2009f)
"Orar y trabajar hasta enfermar y convalecer hasta sanar. Una aproximación a la asistencia sanitaria en el convento de Santa Clara de Borja. (Zaragoza)", *Archivo Ibero-Americano*, Madrid, 2009, e.p.

Agullo Pascual (1994)
ANGULO PASCUAL, J. B. OFM.: "Fondos documentales de los monasterios de la Federación de Franciscanas Clarisas de Valencia, Aragón y Baleares", *Las clarisas en España y Portugal*, Actas II, vol. I, Madrid, 1994, pp. 155-159.

Boloqui Larraya (1980)
BOLOQUI LARRAYA, B.: "Tres retablos de José Ramírez de Arellano en la iglesia convento de Santa Clara de Borja, (Zaragoza). *Cuadernos de Estudios Borjanos,* V, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1980, pp. 7-16.

Boloqui Larraya (1985)
- "Aportaciones a la obra del escultor José Ramírez de Arellano" *III Coloquio de Arte Aragonés*, vol. 2, Huesca, 1985, pp. 9-29.

Carretero Calvo (2006)
CARRETERO CALVO, R.: "Dos obras del pintor turiasonense Francisco Leonardo de Argensola en Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIX, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2006, pp. 169-176.

Charbonneau-Lassay (1996)
CHARBONNEAU-LASSAY, L.: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media,*

Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, editor, 1996.

Gracia Rivas (2005)
GRACIA RIVAS, M.: "La Guerra de la Independencia en Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLVIII, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2005, pp. 179-270.

Gracia Santos (2009)
GRACIA SANTOS, G.: "Una nueva edición de la Vida de la seráfica Madre Santa Clara de sor Mariana Sallent y nuevos ejemplares de otras ediciones conocidas", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LII, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2009, pp. 59-70.

Huerta (1819)
HUERTA, J. de la.: *Descripción geográfica-histórica de la ciudad de Borja,* Real Academia de la Historia, ms. E-168, 1819.

Pardos Bauluz (1978)
PARDOS BAULUZ, E.: *El Santuario de Misericordia y Hospital de Sancti Spiritus de Borja*, Soria, 1978.

Pi Corrales (1995)
PI CORRALES, M. de Pazzis: "Los conventos femeninos de clausura: clarisas y concepcionistas de Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXIII-XXXIV, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1995, pp.191-244.

Rèau (1996)
RÈAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, T. 1/ Vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Rodríguez Barral (2007)
RODRÍGUEZ BARRAL, P.: "*Contra caecitatem iudeorum*: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 12, Madrid, 2007, pp. 181-209.

Rújula López y Lafoz Rabaza (1995)
RÚJULA LÓPEZ, P. y LAFOZ RABAZA, H.: *Historia de Borja. La formación histórica de una ciudad*, Ayuntamiento de Borja, 1995.

Sánchez Lora (1988)
SÁNCHEZ LORA, J. L.: *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988.

Santos Aramburo (2002)
SANTOS ARAMBURO, A.: "Una poetisa borjana del siglo XVII: Sor Mariana Sallent, religiosa franciscana clarisa del convento de Santa Clara", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLV, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2002, pp. 71-93.

LECTURA ICONOGRÁFICA DE LA OBRA *ET IN ARCADIA EGO* DE GUERCINO

ISABEL GARCÍA SOLER

El texto ofrece una lectura iconográfica sobre una de las obras más famosas del pintor Guercino, *Et in arcadia ego*. En el estudio, se aborda la descripción formal de la obra y el análisis sintáctico del título. Se estudian las representaciones zoomórficas y el concepto de vanitas en el barroco. Finalmente, se explican las influencias posteriores de dicha obra.

The text is an iconographic study about one of the most famous paintings of Guercino, *Et in Arcadia Ego*. The article studies the formal description of the painting and the sintatic analysis of the title. It investigates the zoomorfic representations and the concept of "vanitas" at barroc age. Finally, it explains the subsequent influences of this painting.

1. INTRODUCCIÓN

La obra que analizaremos tiene por título *Et in Arcadia Ego*, la historiografía se ha puesto de acuerdo en atribuirla al pintor llamado *Il Guercino,* datada sobre 1623. Actualmente se halla conservada en la Galleria Nazionale d'arte antica di palazzo Corsini en Roma. Se trata de un óleo sobre lienzo que presenta unas medidas de 82 X 91 cm.

Fue citada por primera vez como obra de Guercino en el inventario de Antonio Barberini de 1644. Este pintor se inició entre el grupo de los caravaggistas romanos, pero lo abandonó en pro de un idealismo 'carracciano', más colorista y luminoso. A lo largo de su trayectoria artística, se convirtió en un gran exponente de la escuela boloñesa.

Obra juvenil del autor, que muestran un arte en cierto modo rústico, poético y realista, con mucho de veneciano, ya que el autor había realizado un viaje a Venecia en 1618, donde conoció de modo completo y directo la gran pintura del Cinquecento y la profusión que vio allí de los temas moralizantes de moda en esta ciudad; allí también recibió la influencia de Palma el Viejo; componentes que decidieron su evolución posterior.

Una fecha importante que marcó la trayectoria de este autor fue 1621, cuando el cardenal Ludovisi fue nombrado Papa Gregorio XV. Bajo el manto protector del pontífice, Guercino entra en contacto con el círculo literario y teórico de los secretarios del Papa.

2. LA DESCRIPCIÓN FORMAL DE LA OBRA

En un paisaje agreste y montañoso, bajo un cielo todavía nocturno donde comienza a surgir el claror que precede al alba, dos personajes enigmáticos se asoman entre los árboles. Enfrente de ellos hay un lienzo de muro que sostiene una gran calavera sobre la que hay posado una mosca, mientras un ratón parece roer el lado derecho de la mandíbula

Sobre un arbolillo bifurcado, cuya rama superior es verde mientras que la inferior está seca, se posa un pájaro posiblemente un búho o una lechuza, con la cabeza retraída y las plumas desordenadas, visiblemente adormecido.

Por otra parte, la quietud de la mosca (insecto que entra en actividad sólo por el día) y la presencia del ratón señalan inequívocamente la hora en la cual se sitúa la escena.

En la parte frontal del lienzo del muro, invisible a los dos personajes pero mostrado al espectador, se observa en mayúsculas latinas la frase *ET IN ARCADIA EGO*.

Los dos personajes, de los que sólo podemos observar el torso, parecen emerger directamente de la masa rocosa que está delante de ellos, apoyándose en bastones de diferente longitud, escrutan el símbolo por excelencia de la muerte corporal. Uno es joven, imberbe, con la cabeza descubierta y vestido con una túnica blanca; el otro es más anciano, barbado, con la cabeza cubierta por un voluminoso sombrero, de color rojo como la túnica que viste, de la cual sale por algún punto la camisa blanca que lleva debajo.

En el ambiente reina una especie de paz encantada culminante en la tranquila, meditabunda y casi reverente curiosidad con la que los dos personajes observan la calavera. El paisaje es de una conmovedora belleza, dentro de la tradición de los venecianos como Tiziano o Giorgione.

Antes de comenzar el análisis de esta obra, debemos hacer referencia a otra composición del mismo autor, pues creo que la referencia a esta obra completa el estudio del cuadro *Et in Arcadia Ego*. La obra a la que nos referimos es la de *Apolo y Marsias*, composición que se llevó a cabo para el Gran Duque de Toscana, Cosme II de Médici, en 1618. En la actualidad, se encuentra conservada en la Galería Palatina del Palazzo Pitti en Florencia.

La relación entre las dos obras se halla en el parecido que presentan la pareja de pastores que observamos en ambas composiciones, pudiendo llegar a afirmar que la obra de *Apolo y Marsias*, pudo ser una especie de boceto para la composición moralizante que vino después. Ambos pastores presentan la misma postura e, incluso, podríamos llegar a afirmar que presentan también el mismo tipo de expresión, entre curiosidad y reflexión. (Fig. 1)

En la composición de *Apolo y Marsias*, la pareja de pastores ocupan un segundo plano en relación a la pareja protagonista; en *Et in Arcadia Ego*, los pastores ocupan la mitad izquierda de la composición.

Por otra parte, en la composición de *Apolo y Marsias*, los pastores se encuentran de repente con una escena de violencia brutal; en la obra *Et in Arcadia Ego*, la tensión de la escena se relaja, de la violencia anterior se pasa a la quietud que lleva consigo la muerte.

2.1. La Arcadia

La escena representada en el cuadro se ubica en la Arcadia, región de Grecia que, en la mitología griega era la residencia de Pan, dios de la naturaleza y patrono de los pastores. Sus habitantes eran conocidos por sus dotes musicales y hospitalidad, aunque también lo eran por su gran ignorancia y bajo nivel de vida.

El paisaje era seco, pobre, áspero y rudo, nada que ver con idealización y visión paradisíaca que le otorgarían los literatos posteriormente. Con estas características, "nada extraña que los poetas griegos se abstuvieran de situar sus poesías bucólicas o pastoriles en la Arcadia"[1]

A partir de la literatura romana y, concretamente, con Virgilio se convirtió en pretexto de evocaciones poéticas de la vida pastoril, "poblado de ninfas, sátiros y pastores de ambos sexos entregados a sus amores"[2] . Virgilio convierte la Arcadia en el paraíso que nunca fue, exagerando sus virtudes y añadiéndole otras inventadas. Así, "una yerma y fría región de Grecia vino a trasfigurarse en un reino imaginario de perfecta felicidad"[3] .

En las *Églogas* de Virgilio, los habitantes de la Arcadia moraban en armonía con la naturaleza, aunque no excluye el amor frustrado y la muerte, les añade cierto velo que los difumina.

El autor latino era consciente del contraste entre el paisaje real y el idealizado de la Arcadia, diferencia que los autores del Renacimiento que

1. Guercino: *Apollo y Marsias*

retomaron el tema habían perdido, convirtiéndose la Arcadia en un lugar de ensueño, de existencia inocente, situada en un pasado clásico al que no alteraban los conflictos de la vida contemporánea.

Lorenzo el Magnífico y su círculo (incluyendo a Pico della Mirandola) identificaron metafóricamente la villa medicea de Fiesole (construida entre 1548 y 1461 por Michelozzo) con la Arcadia y su propio círculo social con los pastores arcadianos. La obra de Signorelli *El Reino de Pan* se inspiraba en este ambiente aunque, desgraciadamente, está perdida. (Fig. 2)

Ya en el siglo XVI, seguimos el rastro de la Arcadia en la obra de Jacopo Sannazaro de 1504, el primer poema pastoril moderno que trascurre en la Arcadia, donde toda la obra es una alegoría sobre la muerte y la resurrección; además contamos con la *Arcadia* del poeta y soldado inglés sir Philipp Sydney de 1590.

El nombre de la Arcadia ya nos viene dado por la inscripción que aparece en el cuadro, pues en la parte frontal del lienzo del muro, invisible a los

2. *Villa Medici.* Roma.

dos personajes pero mostrado al espectador, se muestra en mayúsculas latinas la frase *ET IN ARCADIA EGO*.

2.2. La inscripción latina

Mucho se ha debatido sobre el significado de la frase y sobre cuál sería su correcta traducción del latín, buena muestra de ello está en que Erwin Panofsky en su obra *El significado de las artes visuales* dedica un capítulo entero a este tema.

El análisis sintáctico de cualquier frase en latín debe comenzar por el verbo, pues el juego de terminaciones o desinencias personales del latín marcan los accidentes gramaticales de número y persona con inequívoca

precisión. Dicho esto, observamos que la inscripción carece de verbo. Dentro de la sintaxis latina, la frase sería considerada una expresión elíptica.

El verbo latino se suele eliminar cuando las demás palabras que componen la frase pueden sugerirlo sin problema. Así pues, el tiempo verbal más fácil de sugerir es el presente, jamás un tiempo compuesto o pretérito; gramaticalmente, sería lo más correcto completar la frase con el verbo *'sum'.*

Sigamos con las palabras restantes. El *Et*, aunque frecuentemente es utilizado como conjunción copulativa, aquí tiene una función adverbial y, por ello, se refiere al nombre o al pronombre que encontramos a continuación. Así, en nuestra locución, se refiere a Arcadia, no a Ego (el error más evidente que cometeríamos)

Así, la interpretación más correcta de la frase, siguiendo las reglas gramaticales latinas sería: "También en la Arcadia [estoy] yo" o "Yo también [estoy] en la Arcadia". Podríamos decir que es la propia Muerte la que recita la frase, indicándonos que su poder alcanza también a la idealizada Arcadia.

La frase no es clásica, no proviene de ninguna obra clásica, aunque algunos autores no duden en relacionarla con las églogas que Virgilio situó en la Arcadia.

Ninguna égloga se refiere a cuestiones de cadáveres o huesos humanos, por lo que no podemos considerar el texto de Virgilio como una base para la interpretación del cuadro. Podríamos admitir que la pintura hace referencia al espíritu que se desprende de la obra de Virgilio, pero nada más. La égloga VII es de ambientación *arcadiana.* La égloga VIII, trata el suicidio por una desilusión de amor, aunque se trate de la muerte, ésta no es definitiva sino posible. La égloga X contiene solamente el lamento amoroso del poeta Gallo. La única égloga que habla de un muerto, es la V, que cuenta la historia de Dafnis.

Así pues, el origen de la expresión queda dudoso, se podría encontrar en un poema o en una canción del Renacimiento, ahora olvidada. Sea cuál fuere su origen, la frase se atribuye a la propia Muerte que advierte de su presencia en un lugar idealizado y lejano de la vida cotidiana como se creía que era la Arcadia. La muerte se encuentra en todos los lugares, hasta los literarios, felices y utópicos de Arcadia.

En realidad, se trata del tópico de *Mors omnia aequat* (la muerte todo lo iguala), procedente de la literatura latina de Horacio, donde la inscripción expresa la calma y pensada meditación sobre el pasado y sobre la condición mortal del hombre.

Panofsky encuentra un antecedente iconográfico de la composición en las versiones de la leyenda de los Tres vivos y los Tres muertos, "en la que tres jóvenes caballeros, que van de cacería, tropiezan con tres cadáveres que se alzan de sus féretros y les ponen en guardia sobre las consecuencias de su

placentera existencia."[4] Ponemos como ejemplo un detalle de la pintura mural que decora el Camposanto de Pisa, realizado por Francesco Traini. (Fig. 3)

2.3. Las representaciones zoomórficas

Un ratón se acerca a la calavera. Ya desde Heródoto se asocia los ratones con la destrucción, pues el autor nos habla de los ratones como una plaga que se da en Egipto y que todo lo destruye por su voracidad (II, 141).

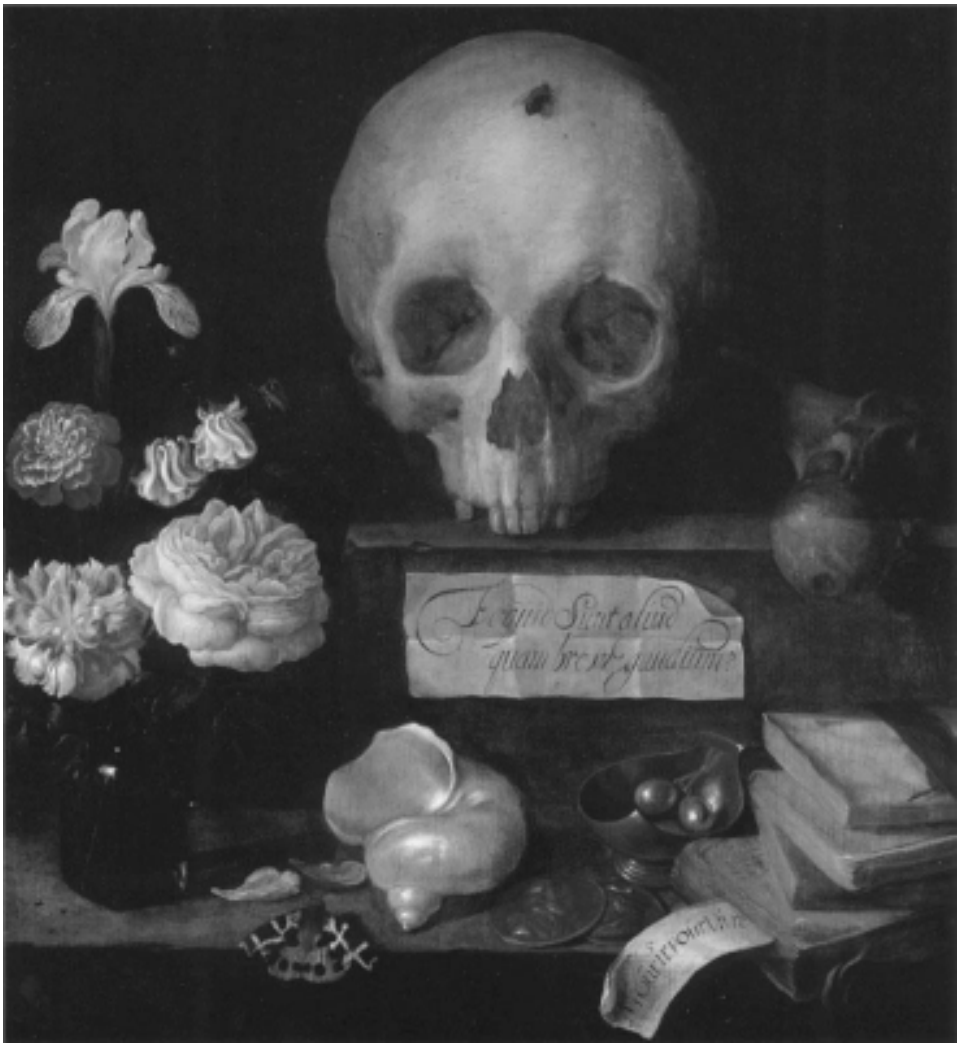
El ratón es imagen de destrucción y aparece en algunas composiciones de *vanitas,* tal como se aprecia en la composición.

La mosca es un elemento que se repite en las composiciones de 'vanitas', ejemplo de esto lo encontramos en la composición de Adriaen Nieulandt, donde aparece un cráneo con una mosca en el frontal. Desde la antigüedad, fueron asociadas a actividades demoníacas debido a su relación con la materia en putrefacción y, especialmente, con los cuerpos muertos. (Fig. 4)

En el Renacimiento, su vinculación con la descomposición, le hizo convertirse en "el símbolo del tiempo, en cuanto elemento destructor."[5]

Se nos indica que la impudicia, el vicio y la desvergüenza llevan al hombre a la muerte y, por otra parte, que el mal no abandona nunca, incluso se presenta hasta en el propio final.

3. Francesco Traini: Detalle pintura mural. Camposanto de Pisa.



4. Adriaen Nieulandt: *Vanitas.*

La lechuza se asocia siempre con la muerte y se le designa como pájaro de mal augurio. San Isidoro, en sus Etimologías, consideró esta ave como de mal agüero, muy recargada de plumas y perezosa, día y noche está en los cementerios y habita en las cavernas.

En cuanto a la lechuza o búho, posada sobre la calavera, en el Diccionario de símbolos de Cirlot, la lechuza se define así:

En el sistema jeroglífico egipcio, la lechuza simboliza la muerte, la noche, el frío, la pasividad. También concierne al reino del sol muerto, es decir, del sol bajo el horizonte, cuado atraviesa el lago o el mar de las tinieblas[6] .

En resumen, el búho o lechuza se relaciona simbólicamente con la oscuridad y todo lo que ella implica. En las tumbas de los Médicis, por ejemplo, se asocia con la Noche, o lo que es lo mismo, el ocaso, las tinieblas y el final de la vida humana. (Fig. 5)

Al observar los componentes que conforman la escena y una vez analizada su parte formal, debemos indagar e ir un poco más allá, intentando relacionar esta obra con el contexto histórico que la vio nacer.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

Guercino, el autor, vivió en la época barroca. La época del barroco y, concretamente, tras el Concilio de Trento muestra un acercamiento al tema de la muerte. Si bien en el Renacimiento, la muerte se mostraba de forma fría y distante, incluso serena; en el barroco, se le mira de cara, mostrando su lado más tétrico y desolador, pues "el espíritu de la Reforma devolvió al cristianismo su austeridad y enseñó a los fieles a enfrentarse con la muerte"[7]. Si en el Renacimiento se ocultaba la imagen de la muerte, en lo sucesivo se atreve a esculpir esqueletos en las tumbas. *Ninguna otra época ha sido tan consciente de vivir en un mundo efímero*[8]

La amenaza de la muerte y su constante presencia en las artes ya había inspirado a los artistas romanos que esculpían esqueletos en las copas donde se escanciaba el vino en las fiestas, recordando a los invitados el *carpe diem.* Ante esta reflexión, cabe preguntarnos si los cristianos, concretamen-

5. Michelangelo: *La Noche*. Tumba de Guiliano de Médici.

te los católicos que vivieron la Reforma de la Iglesia en el siglo XVII habrían de ser insensibles a ese sentimiento, cuando su religión estaba fundada sobre las promesas de la salvación. Evidentemente, la respuesta es que no.

Los cristianos debían reflexionar sobre la muerte y los efectos que produce ésta. Según los comentarios que se realizaron a partir de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, se recomienda añadir a las meditaciones de la primera semana una reflexión sobre la muerte. Esta obra fue muy comentada, estudiada y meditada en el siglo XVI y XVII por los jesuitas. Para éstos y sus seguidores la imagen de la muerte es el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo. Este *memento mori* (Piensa en la muerte) debe desarrollarse frente a una calavera, tal y como los escritores ascéticos jesuitas recomiendan que debían de hacerse ese tipo de meditaciones.

La calavera es el atributo más directamente alusivo a la muerte. Así pues, para realizar con éxito estas meditaciones sobre la presencia de la misma, se requería poseer una calavera para que nos ayudara en la reflexión. De tal modo, la calavera se convirtió en uno de los instrumentos de piedad y muchos santos fueron representados junto a un cráneo.

La calavera parece recordar al creyente la brevedad de la vida, la incertidumbre del mañana, la nulidad de todo lo que no es eterno. Se nos invita a contemplar el cráneo y reflexionar sobre lo que nos espera. Podría ser una exhortación a disfrutar de la vida o un consejo para llevar una vida equilibrada, puesto que las imágenes de la muerte y la descomposición representan "el signo de un amor apasionado por el mundo terrestre y de una conciencia dolorosa del fracaso al que está condenada cada vida de hombre[…]"[9].

Parece que el sentimiento religioso que se creaba alrededor del cráneo se asemeja al significado que Guercino quiso otorgarle en su composición, pues los pastores se encuentran con una calavera, por lo que "se enfrentan de pronto a la terrible mirada de la muerte"[10], de este modo, son incitados a reflexionar sobre su presencia.

4. CONCEPTO DE VANITAS

La composición de Guercino presenta rasgos que pueden desviarnos hacia un tema mitológico o pastoril si nuestro análisis se queda en el superficial. No obstante, en el fondo, se trata de una obra que sigue fielmente los preceptos trazados por la Iglesia Católica en el Concilio de Trento, que retoma la tradición de la vanitas medieval didáctica. En la iconografía barroca, la presencia de la muerte se debe siempre a un objetivo moralizante y adoctrinador.

De este modo, el propio pintor "se levantaba muy de mañana, pasaba una hora entera en oración para después oír misa. Se ponía a trabajar y no salía hasta el atardecer para orar en una iglesia. Todos los viernes asistía a los ejercicios de la Cofradía de la Buena Muerte de la que formaba parte…"[11]

Así pues, no nos sorprende que la calavera sea frecuente en las pinturas de *vanitas* de época barroca. La Contrarreforma rescató la idea de la *vanitas*, arrinconada en el arte y en la literatura desde que el Renacimiento la desplazara.

¿Cómo definir el concepto de *vanitas*? Todo aquello que en la vida hay de mentira o apariencias ilusorias recibe en la *Biblia*, concretamente en el *Eclesiastés*, el nombre de vanidad. Así pues, la idea de la vanitas viene a recordar que todos los bienes son perecederos, sobre todo, la vida.

De este modo, el origen de la idea, un tanto metafórico, lo encontramos en textos del Antiguo Testamento. Concretamente, en el *libro de los Eclesiastés*, se nos advierte que "todo es vanidad y nada más que vanidad".

La idea de vanitas se relaciona, irremediablemente, con la idea de muerte, de inestabilidad por lo que pueda venir. Así, la representación en el arte de ambas irán íntimamente unidas. El concepto de la fragilidad de la vida, se asocia con la llegada de la muerte, del que nadie puede escapar (ni ricos, ni pobres), pues de nada sirve el acaparar riquezas, ya que la muerte todo lo iguala.

La época del barroco, que es la que nos ocupa a nosotros, conoce la fragilidad de la vida y del carácter transitorio de ésta. Los intelectuales que vivieron esta época eran conscientes de vivir en un mundo efímero, lo que les producía cierta sensación de angustia.

Dentro de este razonamiento, la Arcadia, en realidad, era la imagen de un mundo ideal y perfecto aunque, como bien se encarga de mostrar la obra de Guercino, también existe la muerte, también está sujeta al paso del tiempo. Así pues, "ni siquiera la imagen del país de la felicidad eterna, creada artificialmente, pudo eliminar del pensamiento humano la idea, siempre viva, que le atormentaba"[12]. Guercino, además, al situar en la composición, una mosca sobre el cráneo y un ratón muestra explícitamente el carácter transitorio de la vida.

Esta sensación de lo efímero que era la vida (que caracteriza al barroco) presenta diferencias sustanciales en las diferentes geografías y también dependía de los preceptos que defendían cada una de las recién escindidas Iglesias. En palabras de Jan Bialostocki, es en la época del barroco cuando se aprecia una diferencia de principios entre la iconografía de la vanitas de los países católicos, y en los protestantes. Los italianos y españoles vuelven a relacionar la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortali-

dad, haciendo resaltar el carácter del hombre como ser perecedero; los holandeses expresan en su arte el carácter perecedero de la naturaleza y del mundo[13].

Así, no es de extrañar que el arte religioso católico se llenara de simbología de la vanitas, del *memento mori*, de la reflexión sobre la muerte del hombre (que ya se encargaba de propugnar los jesuitas con las meditaciones que debían hacerse sobre la muerte)

5. INFLUENCIAS POSTERIORES

Para concluir, debemos decir que el impacto de la obra se dejó ver al poco tiempo. Por ejemplo, la locución *Et in Arcadia Ego* sale a la luz en la historia del arte gracias a esta obra de Guercino, aunque no tardará demasiado tiempo en verse en otras composiciones, siendo las más famosas las que realizó Poussin. Una obra, datada aproximadamente en 1629-1630, que pertenece a la colección Devonshire del castillo de Chatsworth, en Gran Bretaña. Y otra, que se conserva en el Museo del Louvre, fechada en 1638-1639. (Figs 6 y 7)

La reaparición del motivo de la Arcadia dentro del ámbito artístico vuelve a resurgir a través de la obra de Guercino, convirtiéndose en una de las "más importantes formas de configuración de la idea de la vanitas durante los siglos XVII y XVIII"[14]

6. Nicolas Poussin: *Et in Arcadia Ego.* Museo del Louvre.

7. Nicolas Poussin: *Et in Arcadia Ego.* Gran Bretaña. Colección Devonshire del Castillo de Chatsworth.

NOTAS

[1] Panofsky (1998), p.325

[2] Revilla (1995), p.43

[3] Panofsky (1998), p.327

[4] Panofsky (1998), p.333

[5] Revilla (1995), p.294

[6] Cirlot (1997), p.278

[7] Mâle (1985), p.189

[8] Prater y Bauer (1997), p.12

[9] Ariès (1987), p.115

[10] Bialostocki (1973), p. 207

[11] Mâle. e. (1985), p.32

[12] Bialostocki (1973), p.197

[13] Bialostocki (1973), p.197

[14] Bialostocki (1973), p.207

BIBLIOGRAFÍA

Anceschi (1991)
ANCESCHI, L.: *La idea del barroco. Estudios sobre un problema estético.* Madrid, ediciones Tecnos, 1991.

Ariès (1987)
ARIÈS, P.: *El hombre ante la muerte.* Madrid, Taurus, 1987.

Bialostocki (1973)
BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes.* Barcelona, Barral Editores, 1973.

Cirlot (1997)
CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos.* Madrid, Siruela, 1997.

Chevalier (1986)
CHEVALIER, J.: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Herder, 1986.

García Seco (1996)
GARCÍA SECO, M.A.: *Una clasificación ahistórica del tema de la reflexión sobre la existencia, en fórmulas escritas e iconográficas.* Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Serie Tesis Doctorales, 1996.

Gombrich (1997)
GOMBRICH, E.H.: *Historia del Arte.* Madrid, Debate, 1997.

Hall (1987)
HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Madrid, Alianza, 1987.

Horapolo (1991)
HORAPOLO: *Hieroglyphica.* Madrid, Akal, 1991.

Mahón y Ghelfi (1997)
MAHON, D. y GHELFI, B.: Il libro dei conti del Guercino. Milano, Nuova Alfa, 1997..

Mâle (1985)
MÂLE, E.: *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes.* Madrid, Encuentro, 1985.

Orozco Díaz (1975)
OROZCO DÍAZ, E.: *Manierismo y barroco.* Madrid, Cátedra, 1975.

Panofsky (1998)
PANOFSKY, E.: *Significado de las artes visuales.* Madrid, Alianza, 1998

Prater y Bauer (1997)
PRATER, A. y BAUER, H.: *La pintura del barroco.* Colonia, Taschen, 1997.

Revilla (1995)
REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología.* Madrid, Cátedra, 1995.

Ripa (1996)
RIPA, C.: *Iconología.* Madrid, Akal, 1996.

Rubio Fernández y González Rolan (1985)
RUBIO FERNÁNDEZ, L. y GONZÁLEZ ROLAN, T. : *Nueva gramática latina.* Madrid, Coloquio, 1985.

Sebastián (1989)
SEBASTIÁN, S. : *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas.* Madrid, Alianza, 1989.

Tatarkiewicz (1991)
TATARKIEWICZ, W. : *Historia de la estética. La estética moderna 1400-1700*. Madrid, Akal, 1991.

PINTURA MURAL EN LOS CONVENTOS DOMINICOS DE TUNJA Y VILLA DE LEYVA

José Manuel Almansa Moreno

Universidad de Jaén

A su llegada al Nuevo Reino de Granada, los dominicos procederán a la fundación de numerosos centros religiosos en las principales ciudades. En la actual región de Boyacá sobresalen los conventos dominicos de Tunja y Villa de Leyva, que aún conservan interesantes programas iconográficos en los paramentos de sus templos y clausuras.

El Convento de Santo Domingo de Tunja, ubicado muy cerca de la plaza mayor del municipio, ha sufrido numerosas modificaciones y ampliaciones desde su fundación, siendo la más relevante la que se produjo al cambiar la orientación del templo. En la actualidad se puede realizar un estudio de la pintura mural de los diferentes espacios, correspondientes cada uno de ellos a un momento concreto de la evolución histórica del templo. Destacado es el conjunto de pinturas de santos dominicos que se encuentran en el coro, en un claro intento de exaltación de la Orden Dominica.

Por su parte, el Monasterio del Santo Ecce Homo en Villa de Leyva, a pesar de ubicarse aislado de la población, mantiene su carácter catequético y de exaltación de la Orden Dominica a tenor de los resultados de las catas estratigráficas.

When the Dominicans arrived in the New Kingdom of Granada, they founded many religious centers in the most important cities. In the region called Boyacá nowadays, the Dominicans Convents of Tunja and Villa de Leyva stand out, still preserving interesting iconographic programs in the walls of their temples and closures.

The Convent of Santo Domingo of Tunja, located near the main square, has undergone many changes and expansions since its foundation, the most important one being the change of orientation of the temple. Today, it is possible to study the wall-painting dating from different parts of the building, each one corresponding to a particular stage in the historical evolution of the temple. It is worth pointing out the set of paintings of some Dominican Saints, located in the choir, in a clear attempt to praise the Dominican Order.

Regarding the Monastery of the Holy Ecce Homo in Villa de Leyva, the stratigraphic tastings done show that the wall-painting keeps its doctrinal nature and catechetical praise of the Dominican Order, despite being placed in an isolated area.

1. LA PROVINCIA DE SAN ANTONINO DEL NUEVO REINO DE GRANADA

Los dominicos llegaron al Nuevo Mundo en 1526 -pocos años después que los franciscanos-, pero su influencia en América fue menos decisiva que la de éstos, pese a la importancia de personajes como fray Bartolomé de las Casas

Su llegada a la Nueva Granada debió producirse entre finales de 1528 y principios de 1529, arribando a las costas de Santa Marta[1]. Inmediatamente se inició la tarea de evangelización de los indígenas que fue acogida con gran éxito entre éstos, lo que supuso la pronta fundación de dos casas, una en Santa Marta y otra en Cartagena.

Conocida en España la importancia de aquella región, el rey determinó fortalecer el puerto de Cartagena y fundar una nueva diócesis, nombrando como obispo al dominico fray Tomás de Moro (1534-1536)[2]. El nuevo obispo procederá a la pacificación y evangelización del lugar, tarea que será interrumpida por su pronta muerte. Su sustituto, el también dominico fray Jerónimo de Loaysa, continuará con la labor evangelizadora del lugar, fundando además el Convento de San José en Cartagena, en donde pensaba establecer un colegio para la educación de los niños indígenas[3].

Hacia 1536, liderados por fray Domingo de las Casas y fray Pedro Zambrano, se iniciaría el proceso de evangelización de los chibchas, acompañando a las tropas de don Gonzalo Jiménez de Quesada. Tras numerosísimas bajas, el ejército de Jiménez de Quesada llegaría a Bacatá, en donde se reuniría con las tropas de Belalcázar y Federman (procedentes de Quito y Venezuela, respectivamente). Fundamental fue la labor del dominico fray Domingo de las Casas, al reconciliar con diplomacia a los tres grupos españoles, iniciando asimismo la evangelización en la recién fundada ciudad de Santa Fe de Bogotá y los pueblos del altiplano cundiboyacense.

Los dominicos recorrerán el territorio en su proceso evangelizador, si bien no lograrán realizar fundaciones de conventos por el escaso número de religiosos. Frecuentemente se convertirán en párrocos de las nuevas poblaciones fundadas por los españoles; por este motivo, abandonarán el curato de Bogotá para evangelizar en los pueblos de la Sabana. Con la fundación de Tocaima (1544), los dominicos levantarán una casa que será clave para la tarea evangelizadora de la región de los panches, los utagaos y valle del Melgar[4].

A mediados del siglo XVI, los dominicos son los únicos evangelizadores del Nuevo Reino, administrando las provincias de Santa Marta, Cartagena, Tocaima, Tunja, Vélez, Bogotá y Tenca. La distancia entre estos centros y Lima era excesiva, motivo por el cual se hace imprescindible desligar estos territorios de la Provincia de San Juan Bautista del Perú. Tras una serie de vicisitudes, en 1558 se establece la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada.

En 1571, tan pronto como llegó la patente de fundación de la Provincia, fray Francisco Venegas convoca a los dominicos para celebrar en Santa Fe el primer capítulo de la comunidad. Allí establecieron las ordenaciones y normas para la vida religiosa, asignando los frailes para los diversos conventos y distribuyendo las reducciones.

Poco a poco irán llegando religiosos procedentes de España que aliviarán la escasez de miembros para tal cantidad de conventos, doctrinas, reducciones y parroquias, si bien su número nunca fue totalmente suficiente. Fue el desmesurado afán apostólico lo que supuso la relajación de la vida regular, que se traducirá en la relajación de la Orden a mediados del siglo XVII (algo que es paralelo a las otras órdenes). Asimismo se establecerán estudios en los conventos de Cartagena y Tunja.

En 1583 la Provincia tuvo que entregar los conventos de Popayán y Pasto, así como las vicarías de Buga y Cali, a la Provincia de Santa Catalina Virgen y Mártir del Ecuador que surgió como resultado de la disgregación de la provincia de San Juan Bautista del Perú.

Sin embargo, grave crisis fue la que acaeció en el año 1584. El arzobispo de Santa Fe, don Luis Zapata de Cárdenas recibió las cédulas reales por las que se aconsejaba que las doctrinas pasaran a ser ocupadas por los clérigos. De esta manera declaró vacías todas aquellas en manos de los regulares, lo cual supuso que los dominicos perdieran hasta 52 doctrinas, que conllevaría la imposibilidad de mantener los conventos. Tras cuatro largos años, sus reclamaciones fueron atendidas desde la Corte de Madrid, si bien nunca se les devolvieron todas las doctrinas pues muchas de ellas ya habían sido ocupadas por clérigos difíciles de remover. Como contrapunto, citar la gran importancia que tuvo para la orden la devoción de la Virgen de Chiquinquirá, que se extenderá por muchas de las doctrinas perdidas, y que contribuirán a su posterior recuperación.

En los inicios del siglo XVII comienzan a sentirse los primeros síntomas de inestabilidad. Por este motivo, el Capítulo General de 1605 ordena que en todas las provincias se establecieran conventos de observancia para volver al primitivo rigor. Muestra de ello sería el convento del Ecce Homo, fundado en 1620 cerca de Villa de Leyva.

La Provincia no dejó de extenderse durante el siglo XVII. Hacia 1650 vive las más altas cotas de popularidad, no solo por su reconocida tarea evangelizadora sino también por su actividad educadora y escolástica. Sin embargo, la segunda mitad de siglo va a estar marcada por las divisiones internas, la lucha con el clero secular que trataba de quitarles más doctrinas, y las disensiones con los jesuitas por el primado universitario.

Por las Visitas Provinciales, sabemos que en 1730 la Provincia contaba con 220 religiosos. Asimismo tenemos constancia que muchos de los conventos se hallaban en reparación a causa de los numerosos terremotos, tan frecuentes y desastrosos en aquellas regiones. A pesar de la crisis generalizada del clero regular como consecuencia de la relajación de la observancia, el último tercio del siglo XVIII supuso una cierta revitalización para los dominicos, al tomar las misiones de Casanare y Los Llanos, abandonadas por los jesuitas por la Pragmática Sanción de 1767.

Al finalizar el siglo XVIII los dominicos contaban en el territorio del Nuevo Reino de Granada con tres grandes conventos: los de Santa Fe, Tunja y Cartagena; además contaban con dos menores en Chiquinquirá y Ecce Homo. Asimismo, se pueden mencionar trece conventillos: Ibagué, La Palma, Mariquita, Mérida, Mompox, Muzo, Pueblo Nuevo, Riohacha, Santa Marta, Tocaima, Tolú, Valledupar y Las Aguas en Bogotá[5].

* * *

Pasamos ahora al análisis de algunos de los más relevantes conjuntos pictóricos realizados en los conventos dominicos de la Nueva Granada. En ellos se hace patente la importancia que tuvo la pintura mural en esta orden religiosa, de gran pobreza material pero, no por ello, privada de originalidad a la hora de ornamentar sus muros.

Se hace patente la preocupación de los dominicos en elaborar sofisticados programas iconográficos con dos grandes temáticas: la vida de la Virgen María (generalmente la representación de los diversos misterios de gozo, como resultado de la gran devoción al rezo del rosario) y la representación de los diversos santos dominicos. Esto no es algo nuevo, sino que ya se daba en Andalucía desde épocas muy recientes, como así lo certifica numerosos e interesantes programas iconográficos.

Iniciaremos nuestro estudio con el Convento de Santo Domingo en Tunja, uno de los más interesantes programas iconográficos conservados vinculados a las órdenes religiosas, como ahora veremos.

2. CONVENTO DE SANTO DOMINGO EN TUNJA

Llegados a Tunja en 1551, los dominicos tendrán que esperar hasta 1557 para obtener del Cabildo el solar definitivo para edificar[6].

Por documentación sin fechar del Archivo de Indias[7], se informa al Rey de las actividades realizadas por los dominicos, como son la compra de una casa junto al convento, utilizando parte de su corral para edificar la iglesia del convento. Sabemos que hacia 1565 el carpintero Francisco Abril está en la nómina del convento, trabajando en la obra de la iglesia y del convento. Por esta misma época, se solicita mano de obra de indios para cortar y traer madera[8].

Gracias al testamento del capitán García Arias Maldonado, fundador de la Capilla del Rosario (fechado en 1568), sabemos que durante un tiempo coexistieron un templo viejo y otro nuevo. Así se refiere el capitán a su lugar de enterramiento: "Que sea en la Capilla que yo alli tengo señalada que es la de Ntra. Sra. Del Rosario y digo que si Dios dispusiera de mi antes que la *iglesia nueva* del dicho monasterio se cubra que en tal caso que en mi cuerpo se deposite el mismo dicho lugar en la *iglesia vieja*…"[9].

De 1579 tenemos una carta redactada por Fray Domingo de Alçola y dirigida a Felipe II en la que se dice lo siguiente: "El convento de la ciudad de Tunja tiene yglesia razonable aunque la falta mucho para acabarse, y la casa de los frailes también está muy necesitada de edificios por lo que le faltan las oficinas necesarias"[10].

Como respuesta a esta carta, se envía a Fray Domingo de Alçola un interrogatorio referente al estado del convento: "Yten, si saben que la yglesia que tiene el dho. convento aún no está acabada, antes le faltan muchas cosas como el Choro…, y algunas capillas que están ymperfectas y conffesionarios… y otras muchas cosas necesarias como en ella claramente se vée. // Otro. Si saben que el dho. convento aún no tiene acabado el claustro, antes falta más de la mitad del, con ser muy llano y sin bóvedas y sin molduras, y de la más llana obra y pobre que pueda ser. // Ytem. Si saben que en el dho. convento aún no tiene refectorio, ni capítulo, ni librería, ni lugar de procuración, ni depósito, ni hospedería, ni enfermería, ni dormitorios formados, antes los frailes están en una casa de un secular (…) al dho. cuerpo de la Yglesia falta el blanquearse y hacerse confesionarios, asimismo el ladrillarse el suelo"[11].

El primitivo templo era muy sencillo, de una sola nave, precedido por un atrio, con capillas en la cabecera a ambos lados del presbiterio, y otras menores a lo largo de la nave: la capilla de San Miguel o San Juan Bautista, la de Nuestra Señora de Chiquinquirá, la de las Ánimas y la de Nuestra Señora del Rosario[12]. El presbiterio se separaba del resto de la nave mediante un arco toral, disponiéndose un coro alto a los pies.

Entre 1586 y 1587 se labraría la capilla de don Diego Hernández Herbello y de su mujer doña Polonia de Roa, conocida en la actualidad como Capilla de San Pedro Mártir o del Tránsito, dispuesta desde la Capilla del Rosario hasta la puerta de la iglesia. Así se puede leer en la inscripción existente en el cuadro de la Virgen de la Antigua: "Esta capilla y enterramiento es de Diego Herbello y de doña Polonia su mujer hija de Cristóbal de Roa y uno de los de primeros descubridores y conquistadores de este reino y su herederos. Está dotada. Acabóse el año de 1587".

Cercana a esta capilla se dispondría el sepulcro de los herederos de Juan Sánchez de la Parra, que posteriormente pasaría a manos del Gobernador Bernardino de Moxica y sus descendientes, fundándose capilla y capellanía con enterramiento en 1590. Esta capilla era "una de las tres capillas pequeñas que están debajo del altar mayor de la Yglesia desde dho convento. La primera como salen de la sacristía a la dha. capilla mayor y la del lado del evangelio dho. altar mayor ques la misma en que oy tiene hecho su enterramiento y bóveda la dha. Doña Ysabel y donde está enterrado el dho. Gobernador…"[13].

En la *Descripción de Tunja* de 1610, al hablar del conjunto dominico, se dice que "ha algunos años que está de todo punto, de manera que parece un convento de los de España"[14]; suponemos que en esta época estaría acabada la estructura arquitectónica del convento (que contaría con tres lados edificados, con celdas y otras dependencias, cerrándose el cuarto lado con el templo), realizándose la decoración interior del templo con posterioridad.

Desde mediados del siglo XVI y siglos posteriores, el templo de Santo Domingo sufrió una serie de cambios estructurales y decorativos. Sin duda alguna, el cambio más radical fue el cambio de orientación que se le dio al templo a finales del siglo XVII. La fachada original se cegará, disponiéndose sobre la primitiva portada el retablo principal, y adosándose una nueva sacristía. El coro alto es trasladado a su actual lugar, el primitivo presbiterio, el cual sufre una reducción de altura para nivelarlo con la nave principal. Asimismo, se construye el actual arco toral del presbiterio, realizado en madera y con una bella decoración. En palabras de Jaime Salcedo, "la inversión del sentido espacial significó mucho más que cambiar de sitio las cosas: redujo la profundidad de la nave por la coexistencia de ambos arcos torales (el primitivo y el del nuevo presbiterio), entre los cuales quedó delimitado"[15].

Hacia 1679 tiene lugar la transformación total de la Capilla del Rosario, contratándose en este año al carpintero Gonzalo Buitrago y al pintor Lorenzo Lugo para la ornamentación de la misma[16]. La importancia que fue adquiriendo la capilla del Rosario y la riqueza ornamental con que se manifestó hizo que el resto del templo del que forma parte pareciera menos ostentoso. La crónica de la época del padre Báez señala con claridad la esencial modestia de la arquitectura neogranadina y su relación con el tratamiento decorativo cuando dice: "La Capilla del Rosario no pasaría de ser una construcción cualquiera, si el Rvdo. Padre Maestro Fray Agustín Gutiérrez no la hubiera convertido en la obra maravillosa…, aforrándola en preciosa talla y ésta embadurnándola de finísimo oro"[17]. Por el Libro de Cuentas de la Capilla del Rosario[18], sabemos que la primitiva capilla tenía tres altares así como un coro, posiblemente con toda su decoración.

En el último cuarto del siglo XVIII se realizarán una serie de reparaciones en el templo, como son el órgano, la reedificación de la Capilla del Nazareno, sustitución de campanas, etc.

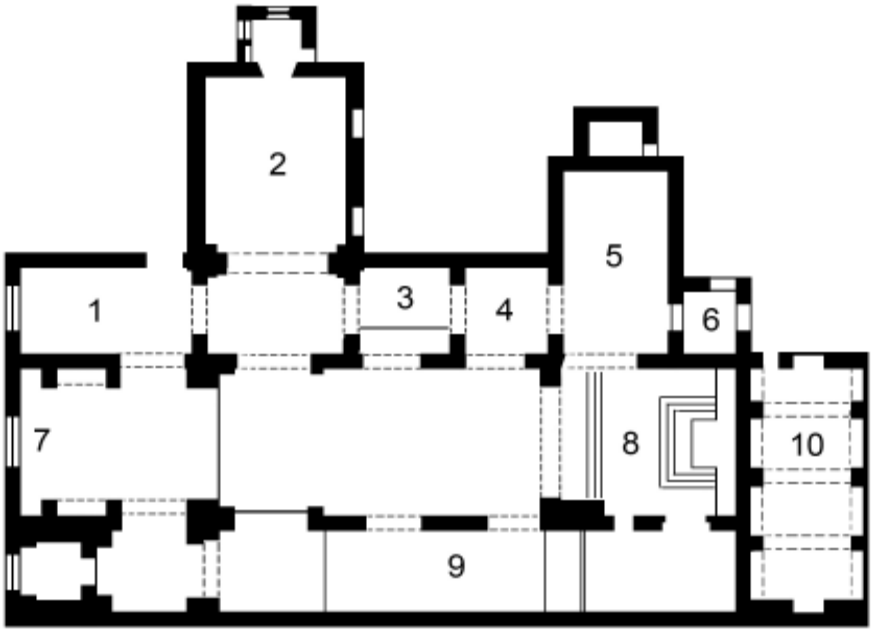
Hasta 1840 no se producirían más modificaciones.

Será en el primer cuarto del siglo pasado cuando se abran dos entradas laterales (lo cual incluso afectaría a la estabilidad del muro), así como la ventana del coro (dañando las pinturas murales del primitivo presbiterio); igualmente, se cegarían las ventanas laterales abiertas durante la reorientación del templo. En este momento se alargarían las naves laterales, sobreelevándose igualmente la cubierta de la Capilla de las Ánimas.

El templo de Santo Domingo fue restaurado entre 1972 y 1973, siendo en este momento cuando se descubren sus pinturas murales. Los restos conservados evidencian las diversas fases constructivas de este templo, a la vez que nos permite apreciar la evolución artística de la iglesia (fig. 1).

Para analizar con mayor claridad la pintura mural de la iglesia de Santo Domingo, nos detendremos en los siguientes espacios:

- Nave del templo.
- Primitivo presbiterio (actual coro).
- Capilla de las Ánimas.
- Capilla de Santo Domingo.
- Capilla del Niño Jesús.
- Capilla del Rosario.



1. Capilla de las Ánimas; 2. Capilla del Rosario; 3. Capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá; 4. Capilla de San Miguel o del Niño Jesús; 5. Capilla de Santo Domingo; 6. Capilla de Jesús Nazareno; 7. Primitivo presbiterio (actual coro); 8. Capilla mayor; 9. Capilla de San Pedro Mártir o del Tránsito; 10. Sacristía

1. *Planta del Convento de Santo Domingo*, Tunja.

1. Nave del templo

Ornamentalmente el primitivo templo se caracterizaba por su sencillez (fig. 2). Salvo el retablo mayor y las primeras capillas, no debería haber obras de carpintería. Posiblemente estos retablos no lucieran oro, sino que estarían policromados de un modo naturalista (como lo demuestra la existencia de restos de policromía tras el púlpito).

Sin embargo, todos los muros de la iglesia estarían cubiertos con pintura al temple. Esta decoración consistiría en diversas escenas religiosas, enmarcadas por frisos con decoración vegetal y escudos dominicos (fig. 3). Los restos conservados destacan por su vivo colorido y su sencilla factura. Respecto a qué se representarían en las paredes, tenemos una referencia del padre Báez: "1655. El Padre Fray Francisco de Guzmán, depositario del Convento, consiguió el diseño para ornamentar las paredes laterales del Altar Mayor con pintura al temple de paisajes históricos de la Orden"[19]. ¿De qué escenas se tratarían? Nada más podemos saber.

2. *Nave central del templo de Santo Domingo*, Tunja

3. *Restos de escena enmarcada por cenefa y escudo heráldico de la orden*

4. Primitivo testero con retablo fingido

Reseñar que los arcos formeros del templo eran apuntados, siguiendo el modelo existente en otras iglesias tunjanas. Sin embargo, estos arcos **se** ocultaron con otros de medio punto, posiblemente en el momento en que se varió la orientación del templo. Según Alonso de Zamora, cronista de la Orden, el Padre Provincial fray Juan de Castañeda -electo en 1669- "dispuso que se igualara la arquería de la iglesia y su tránsito para la sacristía. Mandó hacer de corredores altos y bajos el claustro del lado de la iglesia. Obras que asistió hasta dejarlas acabadas"[20].

En la restauración del templo se descubrieron las capillas-hornacinas dispuestas en el primitivo presbiterio, que cobijaban los sepulcros de los herederos de don Juan Sánchez de la Parra, que después pasaría a manos de don Bernardino de Moxica y sus descendientes. Los arcos de la capilla son de medio punto, decorados con cenefas y motivos florales.

En el primitivo coro aparecerían igualmente los escudos de la Orden (ocultos en la actualidad tras el retablo mayor), destacando la representación mural del primitivo presbiterio, en donde aparece una serie de santos dominicos que a continuación analizaremos.

2. Coro alto (primitivo presbiterio)

Sin lugar a dudas, una de las pinturas que más han llamado la atención a los especialistas son las conservadas en el coro alto. Ejecutadas antes de la trascendental reorientación del templo, estas pinturas son una magistral representación iconográfica de los principales religiosos de la orden dominica (fig. 4).

En el muro del antiguo testero se localiza un retablo fingido; por su parte, en la zona superior aparece el Espíritu Santo, acompañado por San Pedro y San Pablo. En el espacio central del muro encontramos una hornacina que posiblemente alojaría una escultura de bulto de la Virgen del Rosario (devoción muy querida en la Orden), si bien también podría aparecer una representación de la Anunciación o de la Santísima Trinidad (como así lo justificaría la presencia de la paloma del Espíritu Santo).

Este retablo se complementaría con una decoración basada en la repetición de modelos decorativos sencillos e ingenuos (soles y flores). La última fase decorativa del presbiterio debió realizarse en el primer tercio del siglo XVII, momento en que se representan los principales miembros de la Orden Dominica (fig. 5).

Los diferentes santos, beatos y mártires aparecen representados de medio cuerpo, portando sus atributos iconográficos (lo cual ha facilitado su reconocimiento en el caso de aquellos que han perdido la cartela identificativa)[21] . Las figuras se ubican en fingidas hornacinas, enmarcadas por pilastras que imitan mármoles de colores. Las enjutas aparecen decoradas con motivos diversos: molduras, querubes, flores, etc.

En la parte superior aparece un friso decorado con grutescos vegetales que enmarcan el escudo de la Orden Dominica, inserto en una cartela circular. Junto al escudo de la orden, se representan otros símbolos religiosos vinculados a los dominicos: la corona de espinas, la palma, el barco, la

5. Primitivo muro del Evangelio.

6. ¿*San Juan Macías*?.

iglesia, la espada, el santo rosario, etc. Este remate se divide en varias secciones mediante finos balaustres, ubicados cada dos arcadas.

Procedemos a continuación al análisis de las diversas figuras, y de su estado de conservación:

- *Santo dominico* (fig. 6): imagen mutilada por la apertura de un arco de medio punto que sirve de acceso al coro.¿Podría tratarse de San Juan Macías?[22] . Esta atribución la hacemos por su vestidura, puesto que es la única representación de un monje dominico con capucha. Si esto fuera así, sería muy interesante puesto que supondría que en este coro también se representan religiosos de especial relevancia en la época. Si tenemos en cuenta este dato, no se descartaría que en otra parte del coro se representara a San Martín de Porres, uno de los santos dominicos más activos en aquella época.

- *San Enrique Susón*[23] (fig. 7): aparece mirando extasiado hacia arriba, con las manos entrecruzadas (en donde se aprecian fallos dibujísticos), representándose sobre su pecho un medallón llagado con el anagrama de Cristo. Tras él se dispone una cruz con espinas, que hace alusión a su vida de penitencia. En la base de la imagen se puede leer: "*S. ENRIQ SVSON*". En la

7. *San Enrique Susón.*

figura de San Enrique se observan colores empastados, pesados y con poco movimiento, lo cual no era trascendente en esa época, puesto que lo que interesaba era la representación documental de los principales religiosos de la orden[24] .

- *San Antonino de Florencia*[25] (fig. 8): la representación que encontramos en el coro resalta por la seriedad de su rostro, de mirada penetrante. Vestido con la túnica dominica, se representa tocado con una tiara y agarrando con firmeza un báculo mientras que en la otra sostiene una balanza. Este atributo iconográfico hace alusión a su lucha a favor de la justicia y en contra de la usura, a la que combatió duramente.

- *San Raimundo de Peñafort*[26] (fig. 9): una de las imágenes más intervenidas en su restauración, por su pésimo estado de conservación. San Raimundo se representa absorto, sosteniendo un libro de leyes y una gran llave. En la base de la imagen aparece: "—-*AIMUNDO*".

- *San Jacinto*[27] (fig. 10): porta una custodia y una pequeña imagen de la Virgen, simbolizando su gran difusión de la fe católica entre los paganos

8. *San Antonino de Florencia.*

9. *San Raimundo de Peñafort.*

10. *San Jacinto*.

11. *San Francisco de Tolosa.*

y la defensa de María. En la base de la imagen se puede leer: "*S. JACINTO.*".

- ¿*San Francisco de Tolosa*? (fig. 11): es una de las imágenes más hermosas del conjunto, representa al santo coronado de espinas, portando una lanza y señalándose una llaga sangrante en el pecho con la otra mano. En la base de la imagen se puede leer: "*S. Fco D —OSA*"[28] .

- A continuación vendría la representación de tres santos dominicos de los que nada se conserva (tan sólo parte del marco del primero). Podrían tratarse de San Alberto Magno o San Juan de Colonia, dos de los más tradicionales y conocidos santos de la Orden. No se descarta la presencia de santos en pleno proceso de beatificación, como San Pío V o San Luis Bertrán, uno de los primeros dominicos llegados a la Nueva Granada.

- *San Pedro* (fig. 12): la figura del príncipe de los apóstoles ha sufrido muchos daños, y poco se conserva de ella. De su cabeza se conserva la zona de los ojos, así como restos de su túnica en color azul y rojo.

- *San Pablo* (fig. 13)**:** esta figura es la que nos ayuda a identificar a la anterior, al conservarse sus tradicionales atributos iconográficos: la espada y el libro. Es una devota imagen que mira hacia la derecha, vestida con un manto azul, y con una cartela en la parte inferior en la que se lee: "*S—LO*"

- *Santo Domingo de Guzmán* (fig. 14): el fundador de la Orden ocupa como tal un puesto privilegiado junto al altar mayor (de ahí que excluyamos su disposición como imagen de bulto en la hornacina central del retablo). Aparece de perfil, mirando ensimismado hacia el primitivo presbiterio; vestido con el hábito dominico, cuajado de estrellas, llevando el rosario. Una gran laguna ha eliminado la parte central y sus manos, así como el báculo que acompaña a la figura La cartela contribuye a su identificación: "*Sto DOMINGO*".

- *San Reginaldo*[29] (fig. 15): otra de las más bellas imágenes del grupo, aunque por desgracia muy repintada. En devota actitud, sostiene una pequeña jarra con una mano mientras que con la otra sostiene un hábito que le es entregado desde la parte superior por la Virgen (de la que sólo se asoma su mano).

- *San Pedro de Verona*[30] (fig. 16): una de las imágenes más truculentas de todo el coro, se representa sosteniendo un libro, y con un machete clava-

12. *San Pedro.*

13. *San Pablo.*

14. *Santo Domingo de Guzmán.*

15. *San Reginaldo.*

16. *San Pedro de Verona.*

do en la cabeza de la que mana sangre; un segundo puñal sangrante se dispone sobre su pecho. Asomando por el arco de enmarque aparece una mano con la palma de martirio y tres coronas en ella, uno de los elementos iconográficos claves en la identificación de este santo. En la parte inferior podemos leer: "*S. PEDRO. MARTIR*", que facilita aún más nuestra labor identificadora.

- *Santo dominico*: otra imagen difícil de identificar por no conservar prácticamente nada, al estar mutilada por la apertura de una ventana. Muy desdibujada la cartela, apenas se lee: "*Sn — RO N*".

- *Los siete mártires de China*[31] (fig. 17): una interesante figuración, casi infantil, en la que se muestran un grupo de santos decapitados, sosteniendo sus cabezas. Muestra de su martirio y santidad es la presencia de los limbos y las palmas de martirio sobre los cuellos. En la cartela leemos: «*LOS · 7 · MAR—RES*»

- *Santo Tomás de Aquino*[32] (fig. 18): esta representación destaca por su buen dibujo, trazo seguro y con los colores aplicados en forma transparente a base aguadas. El santo aparece investido con un bonete, atributo que mar-

17. *Los Siete Mártires de China.*

18. *Santo Tomás de Aquino.*

ca su categoría como Doctor de la Iglesia, y con la pluma en la mano en actitud de escribir. En la otra mano sostiene el libro de la *Summa Theologica* y una maqueta de una iglesia, mientras que sobre su pecho se dispone su tradicional símbolo: el sol. En la cartela identificativa se lee: "*S THOMAS DE A—NO*".

- *San Vicente Ferrer*[33] (fig. 19): poco podemos decir por haberse perdido prácticamente toda la figura por la apertura de una puerta en el coro. Se identifica por representarse con su brazo derecho señalando hacia arriba, en alusión a su predicación sobre el Juicio Final, así como por el arranque de la cartela, en la que se lee: "*S VT*".

- *Santo dominico*: una de las figuras más mutiladas por la apertura de la mencionada puerta, sólo podemos conservar restos de la cartela en donde se lee: "—-*CENA*".

- *Santo dominico* (fig. 20): la última figura conservada, igualmente en muy mal estado y con importantes lagunas. Aún se aprecia resto de su cara, de mística mirada, así como la cartela inferior en la que se lee: "*S. EL-IO*".

Respecto a la autoría de las pinturas se barajan varios nombres. El más sonado es el de Fray Pedro Bedón, al que se le atribuyen las pinturas del primitivo templo. Sin embargo, recientes investigaciones desmienten dicha autoría. El origen de dicha atribución se haya en el relato del padre Alonso de Zamora: "Muy á los principios del Provincialato del Rmo. P. Mro. Fray Pedro Martyr, tuvo esta Provincia, y Convento del Rosario la dicha, de que de la de Quito viniera el Venerable P. M. Fr. Pedro Bedón, cuyas firmas se veneran en sus libros, como sus reliquias. En ellos se hallan, como Depositario en estos años, y en el Refectorio el año de 1594, cuya pintura se debe á sus manos. Con ellas manifestó en las Imagenes de diferentes pensamientos, el grande espíritu, y devocion que tenia á los Santos. Estuvo tambien en el Convento de la Ciudad de Tunja, en que pintó algo en su Refectorio, y fundó la Cofradía de N. Señora del Rosario, que hasta oy permanece con grande ostentacion, y reverencia, rezando todos los dias el Rosario á coros en su Capilla, que empezó a fabricar, y en todo resplandece la devocion cordial, que tenia á la Virgen Santissima su V. Fundador"[34].

El padre Bedón permaneció en Tunja durante cuatro años. Ya que, según las crónicas, dejó obras pictóricas en muchos conventos, no sería extraño que también hubiera realizado algún trabajo en el convento de Santo Domingo. Sin embargo, es imposible que él fuera el artífice de las obras de la Capilla del Rosario como tradicionalmente se viene afirmando. Bedón

19. *San Vicente Ferrer*.

20. *Santo dominico*.

salió de Quito hacia 1594, deteniéndose varios meses en Ipiales, continuando su camino por el Valle del Cauca, Ibagué, Mariquita, hasta llegar a Tunja hacia 1595. Si seguimos este dato, el padre Bedón llegaría dos años y medio más tarde de haberse iniciado la construcción de la Capilla del Rosario[35].

Más que de un autor, se podría hablar de la labor de un grupo de pintores, existiendo cierta diversidad estilística. Algunas de las obras son de gran calidad, como se aprecia en el Santo Tomás de Aquino, una figura destacable por su buen dibujo, trazo seguro y con los colores aplicados a base de aguadas; por su parte, la figura de Enrique Susón es pesada, con poco movimiento, y con los colores empastados. Se apunta la posibilidad que las obras fueran realizadas por algún discípulo de Pedro Bedón[36], lanzándose también la hipótesis de que el autor fuera Angelino Medoro, que permanecería algún tiempo en Tunja antes de continuar su viaje hacia Quito[37] .

3. Capilla de Santo Domingo

Desconocemos la fecha exacta de construcción de esta capilla (fig. 21). Todo parece indicar que se iniciaría después de la reorientación del templo, posiblemente en el último cuarto del siglo XVIII cuando se reedifica la capilla de Jesús Nazareno[38] .

La nueva capilla de Santo Domingo ocupó parte de la primitiva capilla del Nazareno, a tenor de los restos de pintura mural conservados junto a la puerta que comunica la nave principal con la misma. También cabe la posibilidad, más incierta, que la capilla del Niño Jesús tuviera un tamaño mucho mayor que el actual, siendo estas pinturas restos de ella.

Llama la atención la disposición de las pinturas, concebidas a modo de retablo. Desconocemos si este retablo pintado sería el único o vendría acompañado por otros (pudiendo ser éste un altar lateral o principal). Sea como fuere, su disposición nos hace pensar que la primitiva capilla tendría una entrada distinta a la actual, posiblemente correlativa a la portada original del templo -actualmente cegada-, pudiendo ser concebida ésta como una capilla posa del convento.

Con las reformas del siglo XVIII, la Capilla de Santo Domingo se abrirá hacia la nave principal y la lateral Capilla del Niño Jesús. Igualmente se anexiona en otro costado un camarín para alojar la imagen del Nazareno. Con la apertura del arco que comunica con la nave principal, se mutilarían las pinturas.

Los restos conservados muestran escenas de la Pasión de Cristo, enmarcadas con frisos vegetales. En un lateral de la zona inferior se conserva el tema de la Quinta Angustia, que vendría acompañada con otras esce-

21. *Capilla de Santo Domingo.*

nas de la Pasión: posiblemente en el centro aparecería Cristo crucificado, disponiéndose en el otro lateral a Cristo con la cruz a cuestas. Estas escenas aparecerían enmarcadas por arcadas de medio punto sobre columnas, con decoración floral en las enjutas (de gran similitud con las encontradas en el coro alto del templo de Santa Clara la Real). En un nivel superior aparecería la imagen central de Cristo resucitado, que se acompañaría de San Pedro y San Pablo (sólo se conserva éste último, apareciendo mutilada la escena central).

El tema de la Piedad (fig. 22) es una pintura de grisalla, una imagen sencilla sin grandes alardes compositivos y con un trazado grueso. Muestra a la Virgen sosteniendo el cuerpo de su Hijo muerto, con el corazón traspasado por puñales; detrás de ella aparece la cruz con la sábana utilizada para descender a Cristo, así como el INRI. No se otorgan grandes licencias al paisaje, rellenándose el fondo con algunas pinceladas. Sobre esta escena se dispone una banda de abigarrada decoración floral.

De mayor calidad son las pinturas del nivel superior; la mutilada imagen de Cristo resucitado ante el asombro de los soldados así lo demuestra (fig. 23). Frente a lo que ocurría en el nivel inferior, estas pinturas aparecen policromadas, utilizándose trazos negros combinados con otros azules y rojizos. La figura semidesnuda de Cristo resucitado aparece envuelta entre

22. *Piedad.*

23. *Resurrección de Cristo*.

rayos de luz y nubes. En el ángulo inferior aparecen dos soldados, uno de los cuales aparece en escorzo, en actitud de huir, mientras que el otro, en actitud teatral, se oculta el rostro. El trazado del dibujo es firme, logrando crear figuras volumétricas y de gran calidad. Enmarcando esta escena central y las figuras que la acompañan se disponen nuevamente frisos de decoración floral, combinando el trazado negro sobre fondo amarillo.

A la izquierda de la Resurrección aparece la imagen de cuerpo entero de San Pablo, sobre una peana. El santo aparece barbado, con su iconografía tradicional, portando la espada. Esta figura aparece semioculta con un retablo, si bien la pose de la imagen nos hace pensar que en la mano lateral porta un libro.

4. Capilla del Niño Jesús

Frente a la Capilla de don Diego Hernández Herbello y su esposa se construiría hacia 1599 la Capilla de San Jacinto, costeada por los tratantes de la ciudad, y que después tendría varias advocaciones: de San Juan Bautista, de San José o de San Miguel; en la actualidad está bajo la advocación del Niño Jesús (fig. 24). Allí se encuentra un retablo de piedra, realizado a principios del siglo XVII siguiendo modelos renacentistas, y de gran similitud con la portada del Capitán Antonio Ruiz Mancipe. Años más tarde, esta capilla será ampliada hacia el este, fundándose allí la Capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá.

La capilla del Niño Jesús presenta una decoración a modo de gran tapiz de colores con motivos vegetales, siendo considerada como la primera pintura mural en Nueva Granada que imita motivos textiles. Sin embargo, este motivo decorativo pronto tendrá repercusión en la región, como lo demuestran los restos existentes en la iglesia doctrinera de Chivatá o la Hacienda Aposentos de Márquez, en Turmequé.

5. Capilla del Rosario

En sus primeros años de existencia esta capilla tenía un tamaño mucho menor, y sus muros estaban decorados en grisalla, con enchapes de madera policromada y motivos vegetales. Como hemos comentado antes, estas pinturas se atribuyen al padre Bedón, el cual convivió cuatro meses con los dominicos de Tunja. Posteriormente, entre 1650 y 1660 se reformó esta capilla, aumentándose de tamaño, y decorándose en tonos azules con estrellas doradas, siguiendo la moda del momento.

24. *Capilla del Niño Jesús*.

A principios del siglo XVIII recibió su actual decoración, por influencia de Quito, la cual será muy imitada en todo el Nuevo Reino como lo testimonian los numerosos ejemplos ya vistos. Esta suntuosa decoración ornamental consistió en un revestimiento de tallas de madera, lacadas en rojo y complementadas con oro (fig. 25).

6. Capilla de las Ánimas o del Juicio Final

La construcción de esta capilla se realiza paralelamente a la edificación del templo, concibiéndose posiblemente como sacristía del templo. Sin embargo, será a lo largo del XVII, especialmente con los cambios acaecidos en el templo, cuando se convierta en capilla funeraria privada. Hasta esta fecha el acceso a la capilla se produciría desde la nave principal, abriéndose un nuevo vano hacia la Capilla del Rosario[39], sirviendo desde 1918 como acceso lateral del templo. En la actualidad funciona como capilla bautismal (fig. 26).

Posiblemente la decoración mural se produzca paralelamente a las pinturas de la Capilla de Santo Domingo, hacia finales del siglo XVI o principios del XVII. Son unas pinturas muy mutiladas, perfectamente comprensi-

25. *Capilla del Rosario.*

26. *Capilla de las Ánimas.*

ble si tenemos en cuenta los diversos avatares que ha tenido este templo, y esta capilla en concreto. Sin duda, la apertura de la ventana lateral y la sustitución del techo a principios del siglo XX supuso la pérdida de un importante sector de la pintura.

La capilla de las Ánimas presenta un gran mural con la escena del Juicio Final, destacando su dibujo firme, aplicándose la pintura en veladuras sobre un fondo blanco, logrando una gran transparencia. Destaca el uso de tonalidades ocres.

El mural muestra un extenso camposanto con esqueletos, restos óseos, calaveras y tibias, totalmente lleno de tumbas (fig. 27). Algunas de ellas aparecen abiertas, mientras que de otras salen los difuntos ayudados por ángeles. A la derecha de la composición aparecen dos ángeles tocando las trompetas del Juicio Final (fig. 28), apareciendo sobre ellos la imagen mutilada de Jesucristo (que posiblemente se acompañaría de la Santísima Trinidad y de los Apóstoles).

En la parte inferior de la composición aparece pintada una moldura escalonada, que se acompaña de una cartela, muy deteriorada por problemas de humedad. Tan solo se conservan dos líneas escritas: "…*MI PADRE AP… /...A APARE LA*…"

3. MONASTERIO DEL SANTO ECCE-HOMO, VILLA DE LEYVA

Este convento fue fundado por los dominicos en 1620 como una prolongación de los asentamientos en Chiquinquirá y como centro para evangelización de la zona. Hay que tener en cuenta que los dominicos tenían a cargo, desde 1556, las vecinas doctrinas de Sanquencipá, Monquirá, Suta, Sáchica y Tinjacá, además del convento de Tunja[40]. Con ello entraban en directa competencia con los agustinos, establecidos en el cercano desierto de La Candelaria.

Una piadosa viuda, doña Catalina de Mayorga, animó a su hermano don Juan de Mayorga, vecino de Vélez y encomendero de Sorocotá y Monguí, a hacer donación de unas estancias que éste tenía en Pavachoque, en donde se veneraba una devota imagen del Santo Ecce-Homo[41]. Hecha la donación, a ella pasará el padre fray Francisco de León para tomar posesión del oratorio, acompañado por los padres Miguel García, Diego de Valderas y Juan del Rosario[42].

Pronto se complementará mediante la anexión de varios cuartos y con la erección de una capilla para venerar la imagen. Sin embargo, entre 1650 y 1695 se construirá un nuevo convento siguiendo las trazas de fray Juan de Castro Rivadeneira y Esteban Santos[43] (fig. 29).

27. *Muertos saliendo de sus tumbas.*

28. *Ángeles tocando las trompetas.*

29. *Convento del Santo Ecce-Homo*, Villa de Leyva.

El templo se construyó entre 1658 y 1661, en el costado norte del claustro. Las obras se iniciaron por su capilla mayor, bajo la dirección de Cristóbal Morales. El presbiterio aparece rematado en testero plano, y dotado de arcos ciegos en sus costados (uno de los cuales fue abierto con posterioridad para crear la capilla del Rosario, concluida a mediados del siglo XVIII); la cubierta empleada es un alfarje en artesa elaborado por Nicolás Núñez[44].

El resto de la nave se conecta mediante un arco toral, un ligero arco túmido labrado bajo las órdenes de Simón de la Cruz. Destacar su cubierta de par y nudillo con tirantes. A los pies presenta un coro alto, cubriéndose el sotocoro con un alfarje sostenido por canes. Presenta una portada realizada en ladrillo a principios del siglo XIX; fue desprovista de su pañete original durante la restauración del inmueble.

Si bien son escasos, tras las catas estratigráficas se ha podido comprobar la existencia de restos de decoración floral en la nave de la iglesia. También se han localizados restos en la Capilla del Rosario, con una cálida policromía.

Más interesantes son las pinturas descubiertas en el coro alto. Por lo que dejan ver las catas, todo parece indicar que se tratan de diversas escenas de la vida de la Virgen María: el Abrazo de la Puerta Dorada (fig. 30), la Anunciación (fig. 31), la Natividad, la Epifanía, la Presentación en el templo, la Ascensión de Cristo… Sobre la puerta de acceso se aprecian restos de lo que fue una cartela ornamentada con flores y hojas, en cuyo centro se dispone una custodia dorada de tipo sol. En una de las ventanas vemos que se repite la misma ornamentación, presentando en la parte central el anagrama de Cristo.

Por desgracia, al no haberse descubierto aún las pinturas no podemos proceder a su análisis de un conjunto mural que, sin duda, aumentará el valor histórico-artístico de este inmueble en precario estado de conservación. Todo nos hace pensar que son pinturas realizadas por un pintor local (o incluso por los propios monjes), con poca capacidad artística, y que se inspiraría de grabados europeos (las composiciones son muy tradicionales y no aportan elementos novedosos).

El claustro, de un solo piso, presenta una estructura muy sencilla. Presenta arcos de medio punto de ladrillo, volteados sobre columnas toscanas de piedra, con galerías cubiertas con alfarjes inclinados. En uno de sus ángulos se dispone la escalera (cabría preguntarse si se pensaba construir un segundo piso o si era un simple acceso al coro del templo).

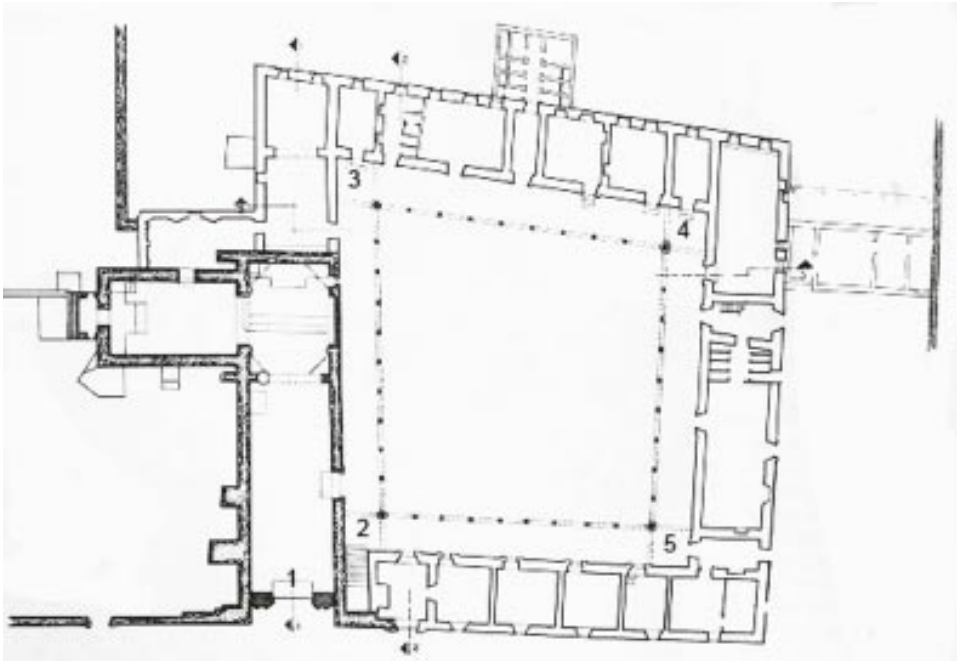
En este lugar del monasterio encontramos tres ejemplos murales, dispuestos en los ángulos del patio (fig. 32). Realizadas con trazos sencillos representan a San Vicente Ferrer, Santo Tomás de Aquino y a Santo Domingo. Estos aparecen rodeados por marcos pintados, simulando el acabado de la madera.

En el zaguán de la escalera nos encontramos con la figura de Santo Domingo (fig. 33), sin duda, la mejor conservada de todas las pinturas del convento, y la de mayor calidad estética. El santo, representado de cuerpo entero, aparece vestido con el hábito de dominico, portando el rosario. Así como un libro y un báculo con banderín, en alusión a la fundación de la Orden de Predicadores. A sus pies, a la izquierda, encontramos un perro con una antorcha, emblema de los dominicos. Toda la composición aparece enmarcada por una decoración floral sobre un fondo ocre.

San Vicente Ferrer (fig. 34) se ubica en el ángulo N-E, junto a la puerta de la sacristía del templo. Es una figura mal resuelta, en cuanto a composición y expresión. El santo aparece vestido con su hábito dominico y el rosario, señalando al cielo con su mano derecha y sosteniendo una trompeta con la otra (en alusión a sus predicaciones sobre el Juicio Final). Comentar que San Vicente aparece con alas, una iconografía poco conocida en España pero muy frecuente en América.

30. *El Abrazo de la Puerta Dorada.*

31. *La Anunciación.*



32. *Planta del Convento del Santo Ecce Homo*, Villa de Leyva.

33. *Santo Domingo de Guzmán*.

34. *San Vicente Ferrer*.

35. *Santo Tomás de Aquino*.

Finalmente mencionar la existencia de un tercer santo: Tomás de Aquino (fig. 35), que se localiza en el ángulo S-O. Es una figura muy mutilada, enmarcada por una moldura circular decorada con flores. Apenas se vislumbra su símbolo iconográfico: el sol sobre su pecho. Igualmente ataviado con el hábito dominico, es una figura mal compuesta.

En el ángulo S-E, ocultos bajo la cal, aparecen restos de lo que parece ser fue otro santo dominico (imposible de identificar).

NOTAS

[1] Ariza (1971), p. 22.

[2] Medina (1992), p. 171.

[3] El obispo Loaysa tenía planeado que los niños indígenas estudiaran Latín, Artes y Teología, formándose para después ser evangelizadores o gobernantes de los propios indígenas, adelantándose así al proyecto de *Propaganda Fide* tan en boga en el siglo XVIII. Por desgracia este proyecto no llegó a concluirse por ser nombrado Arzobispo de Lima en 1540.

[4] Medina (1992), pp. 174-175.

[5] Pacheco (1975), p. 378.

[6] Báez (1951), p. 14.

[7] A.G.I., Santa Fe, 233, Ramo 2. Posiblemente fue redactado por 1566.

[8] Corradine (1990), pp. 57-58.

[9] Corradine (1990), p. 58.

[10] A.G.I., Santa Fe, 234.

[11] A.G.N., Colonia, Conventos, tomo XLI, flos. 709-724.

[12] La originaria Capilla de Nuestra Señora del Rosario se disponía en el lado del Evangelio, cercana a la cabecera. Tras las primeras ampliaciones, la capilla variará de lugar, reconstruyéndose enfrentada a su emplazamiento original (lado de la Epístola). Hoy en día, tras el cambio de orientación efectuado en el templo en el siglo XVII, la Capilla se encuentra en el lado del Evangelio, a los pies del templo.

[13] Archivo Notarial de Tunja, Protocolo 1604, Fol.. 449-499. Cit. Corradine (1990), p. 62.

[14] Torres de Mendoza (1916), p. 451 y ss.

[15] Salcedo (1976), p. 38.

[16] Corradine (1990), pp. 107-108.

[17] Báez (1951).

[18] Archivo Parroquial Dominicano, Bogotá. Cuentas del Rosario, Tunja, 1679-1821. Libro de Nuestra Señora del Rosario de los gastos de recibo hecho por el Reverendo Padre Prior General Fray Agustín García – Año de 1679.

[19] Báez (1951).

[20] Zamora (1701).

[21] Reseñar aquí el excelente trabajo de restauración llevado a cabo por el equipo de Rodolfo Vallín, especialmente apreciable en la recuperación de las lagunas pictóricas. Ver Vallín (1990).

[22] San Juan Macías (Badajoz, 1585 – Lima, 1645): este religioso dominico arribó en un primer momento a Cartagena de Indias, pasando con posterioridad a Lima donde fue portero del convento de Santa María Magdalena. En su vida se distinguió por su gran pobreza, humildad y caridad, siendo una persona sencilla entregada al rezo del rosario.

[23] San Enrique Susón (Uberlingen, 1295 – Ulm, 1366): ingresó en un convento a los trece años de edad, lugar donde iniciará sus estudios humanísticos. Dedicó su vida a la intensa plegaria, a la penitencia y a la unión con Dios. Incansable predicador del Sagrado Nombre de Jesús, se llegaría a marcar sobre su pecho el anagrama de Cristo con un hierro ardiente. Conocido como uno de los llamados "místicos renanos", fue seguidor de la doctrina del Maestro Eckhart, lo que le conllevaría ser acusado por herejía. Tras este período, se retira a Alsacia y se dedica por completo a escribir su doctrina. Obras suyas serían *El Libro de la Verdad* y el *Diálogo de la Sabiduría*, notables improntas de la espiritualidad cristiana. Muerto en 1366, su cuerpo insepulto permaneció en el convento de Ulm hasta que sus reliquias fueron dispersadas por los protestantes. Su culto fue confirmado por Gregorio XVI en 1831.

[24] Vallín (1998), p. 123.

[25] San Antonino (Florencia, 1389 – 1459): Antonino Pierozzi ingresó con 15 años en el convento dominico de Santa María Novella de Florencia. Nombrado Superior Provincial, fue el fundador del célebre convento de San Marcos de Florencia, encargando a su compañero Fra Angélico decorar sus estancias. Nombrado Arzobispo de Florencia por el papa Eugenio IV, fue célebre por dedicarse a los enfermos durante las epidemias que asolaron la ciudad, obrando algunos milagros. Fue canonizado en 1523 por Adriano VI.

[26] San Raimundo (Peñafort, 1175 - Barcelona, 1275): considerado como el patrón de los juristas católicos, se inició en la enseñanza de las artes liberales en la catedral de Barcelona, perfeccionándose en ciencias jurídicas en Bolonia, donde obtiene el doctorado en derecho civil y eclesiástico. Allí conoce a Santo Domingo, fundando la comunidad dominica de Barcelona. En 1223 colabora con Pedro Nolasco y con el rey Jaime I de Aragón en la fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, para liberar a los cristianos cautivos y esclavizados por los musulmanes; Raimundo colabora en la redacción de las Constituciones de la nueva Orden. Además crea dos institutos para la evangelización de mahometanos y judíos, uno en Murcia y otro en Túnez. Fue canonizado por Clemente VIII en 1601.

[27] San Jacinto (Kamién, finales siglo XII - Cracovia, 1257): fue canónigo de la Iglesia de Santa María de Cracovia, pasando en 1220 a Roma en donde conoce a Santo Domingo y toma el hábito dominicano. Fue el gran propagador de la Orden en su Polonia natal, pasando posteriormente a evangelizar a Dinamarca, Suecia, Noruega, Escocia, Rusia y Grecia. Canonizado por Clemente VIII en 1594, San Jacinto se distinguió por su candor y amor a la Virgen María.

[28] No se descarta que se pudiera tratar también de San Francisco de Formosa, uno de los religiosos martirizados a principios del siglo XVII en China. Sin embargo, sería extraña su representación del santo aquí, separado de sus compañeros mártires (que se representan en la pared opuesta).

[29] San Reginaldo (Picardía - Mélinais, 1104): eremita de origen francés, decidió abandonar la vida monacal pese a los ruegos de San Ivo de Chartres. Su respuesta fue la obra *De vita monachorum*, una bella sátira de la vida monacal. Fue fundador de la capilla de San Juan Evangelista, en los bosques de Melinais, entorno a la cual se reunió con sus discípulos. Tras varios años de penitencia y vida eremítica murió en 1104, siendo enterrado en la capilla que había fundado; sobre la misma, Enrique II de Inglaterra construirá en 1182 la Abadía de San Agustín.

[30] San Pedro (Verona, 1205 – Barsalina, 1252): formado en la Universidad de Bolonia, pronto se adscribirá a la doctrina de Santo Domingo dedicándose a la predicación entre los herejes cátaros. Nombrado Inquisidor General de Milán por el Papa, fue asesinado en 1252 cerca de la aldea de Barsalina, cuando regresaba a su convento de Como, donde era prior.

[31] Los Mártires de China: aunque separados en el tiempo por un siglo, forman un grupo homogéneo por su nacionalidad española, por su pertenencia a la Provincia de Nuestra Señora del Rosario (fundada en Manila en 1587 para la evangelización del Extremo Oriente), y por la actividad misionera en el sureste de China, en la provincia de Fukien. Todos ellos, salvo Francisco de Capillas, murieron en Fochow (China) sufriendo torturas similares.

[32] Santo Tomás de Aquino (Roccasecca, 1225 – Fossanova, 1274): ingresado en la Orden a pesar de la oposición de su familia, cursará sus estudios en París y Colonia bajo la guía de fray Alberto Magno. Tras obtener la cátedra de Teología en París, dictará clases también en Roma y Nápoles. Entre sus muchas obras escritas resalta la *Summa Teologica*, compendio de sus enseñanzas religiosas. Canonizado en 1323 por Juan XXII, fue declarado Doctor de la Iglesia en 1567 por Pío V.

[33] San Vicente Ferrer (Valencia, 1350 – Vannes, 1419): ingresado muy joven en la Orden de Santo Domingo, fue doctor en Teología ejerciendo la enseñanza en las universidades de Valencia, Barcelona y Lérida. Tras esto recorrió gran parte de Europa predicando acerca del Apocalipsis y la salvación eterna.

[34] Zamora (1701).

[35] Báez (1939).

[36] Mendoza (1976), p. 82.

[37] Vargas (1964), p. 34.

[38] Corradine (1976), p. 21.

[39] Ariza (1978), p. 36.

[40] Corradine (1985), p. 68.

[41] Esta imagen pintada en tabla de pino, según la tradición, era botín de guerra procedente del Sacco de Roma de 1527; fue traído al Nuevo Reino por el conquistador Juan de Mayorga, padre de los fundadores.

[42] Zamora (1701)

[43] Ariza (1966), pp. 65-66.

[44] Corradine (1985), p. 59.

BIBLIOGRAFÍA

Ariza (1966)
ARIZA, A.: *El convento del Santo Ecce-Homo*. Bogotá, 1966.

Ariza (1971)
- *Misioneros dominicos de España en América y Filipinas en el siglo XVI*. Bogotá: 1971.

Ariza (1978)
- "Santo Domingo de Tunja: precisiones y rectificaciones". *Apuntes. Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 15. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana 1978.

Báez (1939)
BÁEZ, E.: "Tunja, historia documental y anecdótica de la Capilla del Rosario". *Cronos*, nº 1183, agosto 1939.

Báez (1951)
- "Cuarto centenario de la fundación del Convento de Santo Domingo de Tunja". *Verdad, Revista Apologética,* nº 23, Tunja, Marzo-Agosto 1951.

Corradine (1976)
CORRADINE ANGULO, A.: "Documentos sobre la historia del templo de Santo Domingo de Tunja" [En] VV.AA. "Restauración de Santo Domingo, Tunja". *Apuntes.* nº 12, abril 1976. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas "Carlos Arbeláez Camacho", Universidad Javeriana.

Corradine (1985)
- "Convento del Santo Ecce Homo. Síntesis histórico y esbozo analítico". *Repertorio Boyacense*, Vol. 69, nº 317, abril 1985.

Corradine (1990)
- *La arquitectura en Tunja.* Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia, 1990.

Medina (1992)
MEDINA, M. A.: *Los dominicos en América. Presencia y actuación de los dominicos en la América colonial española de los siglos XVI-XIX*. Madrid, Mapfre, 1992.

Mendoza (1976)
MENDOZA LAVERDE, C.: "Restauración de las pinturas murales". [En] VV.AA. "Restauración de Santo Domingo, Tunja". *Apuntes.* nº 12, abril 1976. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas "Carlos Arbeláez Camacho", Universidad Javeriana.

Pacheco (1975)
PACHECO, J. M.: "La consolidación de la Iglesia (siglo XVII)". [En] *Historia Extensa de Colombia. Historia Eclesiástica* Vol. XIII, tomo 2. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1975.

Salcedo (1976)
SALCEDO SALCEDO, J.: "Memoria de la restauración". [En] VV.AA. "Restauración de Santo Domingo, Tunja". *Apuntes.* nº 12, abril 1976. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas "Carlos Arbeláez Camacho", Universidad Javeriana.

Torres de Mendoza (1916)
TORRES DE MENDOZA, L.: "Colección de documentos inéditos, IX". *Boletín de Historia y Antigüedades*, Vol. 20.

Vallín (1990)
VALLIN, Rodolfo: "Las pinturas murales del templo de Santo Domingo de Tunja". *Apuntes.* nº 28, 1990.

Vallín (1998)
- *Imágenes bajo cal y pañete. La pintura mural de la colonia en Colombia.* Santa Fe de Bogotá, El Sello Editorial / Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998.

Vargas (1964)
VARGAS, J. M.: *El arte ecuatoriano*. Quito, Santo Domingo, 1964.

Zamora (1701)
ZAMORA, A.: *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Libro V, Capítulo XVI. Barcelona, 1701.

"SPERNIT PERICULA VIRTUS". UNA APROXIMACIÓN AL MÚSICO ARIÓN COMO SÍMBOLO DE LA VIRTUD

Mª Paz López-Peláez Casellas

Universidad de Jaén

En el presente artículo se analizarán algunas de las representaciones más interesantes que se han realizado del mito de Arión en la emblemática. A diferencia de la interpretación más conocida del relato del músico, en la que se destacaba principalmente la maldad de los marineros, en la que comentaremos en las siguientes páginas se pondrá todo el énfasis en la virtud del joven, constituyendo, como demostraremos, un perfecto ejemplo de la ideología política del siglo XVII.

This paper intends to analyze some of the most significant representations of Arion the musician in emblems. We will address the classical interpretation of Arion as a narrative focusing upon the wickedness of the sailors and we will offer an alternative analysis that highlights the virtue of the musician. By doing this we will suggest that this narrative may shed some light on the ideology of the 17th century.

En las siguientes páginas analizaremos una de las interpretaciones que el músico Arión recibió en la emblemática que se realizó en el Renacimiento y Barroco. A diferencia de los emblemas en los que el relato del intento de asesinato del músico por parte de los marineros fue utilizado para resaltar la maldad imperante en el mundo y el hecho de que las bestias se portaran mejor con los hombres que éstos entre sí[1], en los ejemplos que analizaremos a continuación se destacará de manera primordial el que Arión se salvara de morir ahogado. La actitud conformista del joven músico ante una muerte inminente, al hacer frente a la adversidad tan sólo con la virtud, será el principal elemento destacado en estos emblemas. Como intentaremos demostrar, tras el relato del músico se esconderá, de manera

más o menos clara, un discurso de poder en el que se exaltará una actitud de conformismo y de aceptación de las desgracias.

El primer ejemplo que vamos a analizar procede del tratado que tiene como título *Mikrokosmos. Parvus Mundus* y fue publicado en Amberes en 1579. En primer lugar debemos mencionar el hecho de que no figure en el frontispicio el nombre del autor, lo que ha ocasionado discrepancias entre los principales especialistas. Así, mientras que reputados investigadores como Mario Praz o John Landwehr consideran que el libro es anónimo; Arthur Henkel, Albrecht Schöne y Anne-Elisabeth Spica lo vinculan a Laurentius Haechtanus, quien también fuera conocido como Laurens van Haecht Goidtsenhoven (1527-1603)[2] . Para realizar esta atribución los autores mencionados se apoyan principalmente en el hecho de que Haechtanus fuera el autor de uno de los textos que anteceden el tratado, en concreto una epístola dirigida al "Illustrissimo principi inclitissimi Caesaris Rudolphi".

La edición de 1579 no fue la única que conoció la obra sino que, con posterioridad, se publicaría nuevamente en Amberes en 1582 y 1592, en Arnhem en 1610 y en Frankfurt en 1618 y 1670. El tratado está formado por setenta y cuatro emblemas cuyas *picturae*, realizadas en cobre y, como se apreciará, de una excelente calidad, fueron obra del grabador Gèrard de Jode[3] .

El frontispicio da una buena orientación del contenido del tratado. El grabado que lo ilustra se presenta como una metáfora de la vinculación del ser humano con el cosmos y de ambos con la religión cristiana. Esta idea es explicada por el autor en el prefacio de la obra al señalar que la anatomía humana reproduce fielmente la estructura del universo lo que, en su opinión, se puede constatar en el hecho de que los cuatro humores se correspondan con los cuatro elementos. Además de esta conexión entre el hombre y el cosmos, a lo largo del tratado se resalta la estrecha vinculación existente entre la historia pagana y la religiosa. Cada uno de los emblemas que se incluyen en la obra desarrolla un relato pagano que es analizado desde la vertiente cristiana en el que se enfatiza el poder de Dios y la necesidad de conducirse en la virtud.

El emblema que vamos a analizar de este tratado en el que se representa el mito de Arión es el que tiene como mote "In homines impios" [Sobre los hombres impíos] (fig. 1)[4] . El excelente grabado que lo integra muestra los elementos fundamentales de la historia del músico Arión, siguiendo en gran medida el diseño que se creara para las ediciones de la *Emblemata* de Alciato[5] ; es decir, en él se plasman los momentos del relato que coinciden con el intento de asesinato del músico por parte de los marineros y con su posterior salvación milagrosa al ser rescatado por un delfín[6] . Sin embargo, y a diferencia de los grabados que ilustraban este relato en las distintas edi-

ciones que conociera la obra del tratadista milanés (en los que tenía un papel primordial la imagen del músico siendo arrojado por la borda), en esta ocasión la imagen principal es la de Arión a lomos del delfín. La figura del músico vencedor de la muerte nos hace considerar que la escena plasmada en segundo plano tan sólo pretende poner en antecedentes al lector y recordarle el desarrollo de la historia[7].

El aspecto del músico es similar al que presenta en otras *picturae* excepto por lo que se refiere a su indumentaria. El paño que cubre su cuerpo dista mucho de asemejarse a la túnica pagana que veremos en el emblema de Rollenhagen (fig. 2) o que aparece en los *Tableaux du Temple des Muses* de Michel de Marolles (fig. 3); creemos que más bien parece recordar al que recubre a Cristo en la mayoría de las representaciones de la crucifixión. No es ésta la única similitud que encontramos entre Arión y Jesús, sino que también la barba y el cabello ensortijado del músico en el grabado son los que suele adoptar Cristo en buena parte de las imágenes que se han transmitido a lo largo de los siglos. El músico es representado con cara extasiada mientras toca una lira, sugiriendo la idea de que está entonando un salmo de alabanza hacia la divinidad que le salvó de perecer ahogado.

Bajo el grabado está colocado, como hemos señalado, la cita bíblica. El fragmento pertenece a un salmo, en concreto al número 90 versículo 11. Dirigido al justo que se encuentra "bajo la protección del Altísimo", dice: "Quoniam angelis suis mandauit de te, ut custodiat te in omnibus viis tuis" que, en la traducción española de la *Biblia*, se corresponde con "A sus ángeles te encomendó,/ para que te guarden en todos tus caminos"[8].

El epigrama está formado por ocho versos que parecen estar divididos, por su contenido, en dos partes. En la primera, formada por cuatro versos, se narran los detalles más generales de la leyenda al recordar cómo el joven fue arrojado a las aguas por los crueles marineros[9]. En los cuatro siguientes versos está presente el contenido religioso aunque en distinta medida; mientras que los dos primeros versos enlazan la leyenda con la religión cristiana de manera sutil, los dos últimos refuerzan esa conexión sin ningún género de duda. Así, el autor comienza esta segunda parte del poema exponiendo la moraleja de la historia que ya apareciera en la *Antología Griega* (y que reprodujera Alciato en su emblema sobre el citaredo)[10] e incluye lo que creemos que puede ser considerado un pequeño matiz religioso: tras recordar que el alma de las fieras no es tan cruel como la del hombre avaro, afirma que los hombres asesinan a las personas a las que el 'pez' quiere perdonar. Partiendo de la imagen del delfín que salvó al músico, el autor parece referirse, con el término "piscis", a Cristo como juez supremo y como protector del hombre justo. Se basa para ello en la utilización de la figura del pez como símbolo cristiano, muy extendida en la iconografía de esta religión

IN vada præcipitant citharœdum turbida nautæ,
Sanguinea ſuperant qui feritate feras.
Veſte ſibi rapta, vada cærula ſulcat Arion,
Delphinis citharę mulcet & ora ſono.
Quam ſit auari hominis non tam més dira ferarum eſt,
Quoſqúe viri iugulant, parcere piſcis amat.
Quem pia ſeruatum dignatur dextera Chriſti,
Integer, illæſus, ſaluus vbique manet.

R

1. Laurentius Haechtanus (Anónimo?): *Mikrokosmos...* Amberes, 1579.

desde el siglo III[11] . Los dos versos finales reinciden en esa idea de Cristo como salvador: "Quem pia seruatum dignatur dextera Christi,/ Integer, illaesus, saluus vbique manet" [Al que la diestra piadosa de Cristo considera salvar, permanecerá en cualquier lugar incólume sano y salvo][12] .

Al igual que ocurría en el grabado, en el poema se produce una equiparación entre un personaje de un relato pagano y una figura ejemplar en el cristianismo; el Arión del emblema no es un cristiano más, sino el hombre justo, el cristiano piadoso que intenta emular a Cristo. Su historia sirve para recordar que aunque el justo esté expuesto a múltiples peligros, que estarían representados por los marineros y, porqué no, por el mar y sus misterios, goza de la más elevada protección, la procedente de Jesús, y hace frente a la adversidad con la confianza en la salvación y sin temor a la muerte. Aunque el mote hace referencia a la maldad de los hombres, parece que la idea principal es, más que resaltar su impiedad, destacar la virtud del joven músico. El autor emplea un relato pagano, que con anterioridad había sido utilizado mayoritariamente en la emblemática para transmitir la idea de la maldad en los hombres, con una finalidad religiosa y usando para ello una iconografía impregnada de ambas corrientes.

Muy atractiva se presenta también la imagen del músico que se encuentra en el tratado de emblemas realizado por Gabriel Rollenhagen (1583-c. 1619). Quien fuera jurista, al igual que Alciato, y ejerciera en Magdeburgo como protonotario del cabildo protestante de la catedral, fue el autor de uno de los tratados más interesantes del género[13] . La obra fue publicada en dos partes que integran cada una de ellas cien emblemas. El primer volumen, bajo el título *Nucleus Emblematum Selectissimorum*, vio la luz en Arnhem

2. Gabriel Rollenhagen: *Nucleus Emblematum Selectissimorum.* Arnhem, 1611.

en 1611; los restantes cien emblemas serían publicados en Utrecht en 1613 con un título diferente, *Selectorum Emblematum Centuria Secunda*[14] . Los grabados que integran cada una de las centurias, con forma circular y semejantes a medallas, fueron realizados por un artista de primer orden, Crispijn de Passe I *el Viejo*.

Una de las características del tratado de Rollenhagen es la brevedad del texto que acompaña las distintas ilustraciones y que se reduce a dos o cuatro versos escritos en latín, griego o italiano. Tanto de esta brevedad como de la claridad y de la conveniencia de la parte textual se vanagloriaba el autor en

3. Michel de Marolles: *Tableaux du Temple des Muses*. París, 1655.

el prefacio de la obra. Por lo que respecta a los grabados, debemos señalar que se caracterizan no sólo por la perfección de la técnica empleada o por su belleza, sino también, como apunta John Manning, por la complejidad que encierran y que procede del empleo de códigos próximos al jeroglífico. A esto habría que añadir el hecho de que el diseño de los grabados estuviese bajo la supervisión del autor; es decir, Rollenhagen no sólo se ocupó de la creación de la parte literaria sino que controló igualmente la elaboración de la parte pictórica[15]. La complejidad que se deriva de no expresar claramente la conexión entre el texto y la imagen obliga a un reconocimiento de las fuentes por parte del lector, es decir, a un conocimiento de algo a lo que no se alude en el emblema de forma directa. Rollenhagen asume por tanto la presencia de un lector culto y educado en los lugares comunes.

El emblema que presenta al músico Arión como protagonista es el que tiene como lema "Spernit pericula virtus" [La virtud no teme al peligro] (fig. 2)[16]. Se trata de un ejemplo perfecto del mote preceptivo para las empresas: es breve y conciso. Incluido en la primera de las dos centurias y con el número diez, este emblema, al igual que el resto de los que forman el tratado, contiene un grabado de forma circular, un mote colocado a modo de orla alrededor de la ilustración y un breve epigrama. Los dos versos latinos que componen el poema prácticamente parafrasean el mote sin aportar ningún dato complementario; tan sólo se vuelve a decir que la virtud afronta los peligros sin miedo y no teme enfrentarse a las adversidades y que debido a ello ni siquiera en medio del mar perece[17]. Esta misma idea es desarrollada en el epigrama de la traducción francesa de la obra. En *Les Emblemes de Maistre Gabriel Rollenhague mis en vers francois par un professeur de la langue Françoise a Cologne*, la parte textual del emblema afirma que:

> Celuy qui constant embrasse la vertu,
> N'a jamais de crainte le courage abbatu:
> L'eau, la flamme, le fer, le ciel, & la mort mesme,
> Ne s'auroient de frayeur luy faire le frontblesme[18].

[Aquel que de forma constante abraza la virtud nunca teme tener el ánimo abatido; el agua, la llama, el hierro, el cielo o la misma la muerte no le harán sentir pavor ni le harán palidecer].

En la *pictura* puede verse a un joven músico subido con firmeza encima de un delfín que lo observa con aspecto amenazador. Aparece semidesnudo y profundamente ensimismado, como inspirado por los dioses. Es Arión, quien se salvara de morir ahogado por la generosidad de un delfín. Se trata de una escena carente por completo de dramatismo, ya que

en lugar de ofrecernos un episodio de la historia, como se puede ver en emblemas como el anteriormente analizado del tratado atribuido a Haechtanus, nos ofrece una imagen novedosa del músico. En esta ocasión Arión no necesita sentarse a horcajadas para no caerse del animal sino que, en una postura completamente inestable e irreal, parece dominar cuanto le rodea. Ciertamente el músico parece más un dios que un humano.

Si no fuera porque repetidamente, y desde distintas fuentes, se habla de la bondad de los delfines, uno se preguntaría, viendo el animal representado en el grabado, si al hablar de peligro Rollenhagen se refería a morir ahogado o a ser atacado por el delfín. Sin embargo, es la presencia del barco en la composición, incluido a modo de *veduta*, la que recuerda la terrible situación a la que se enfrentó el músico. El joven, montado sobre el delfín y seguro de sí mismo, permanece tranquilo a pesar de los peligros que le acechan. Es su virtud la que hace posible esa seguridad; virtud que se nos transmite, además de por su actitud, por su aspecto: es un joven situado por encima de las cosas terrenales. Aunque la consideración hacia la desnudez se ha caracterizado a lo largo de los siglos por la ambivalencia, en este caso parece claro que el autor alude a la condición virtuosa del músico[19]. Mediante ella Rollenhagen haría referencia al individuo que gracias a su fortaleza espiritual se eleva sobre el resto de los seres humanos.

Por lo que respecta al instrumento que sostiene Arión, hay que señalar que ya no se trata del que originariamente se vinculara a este músico sino que, al igual que ocurre con bastante frecuencia en otros mitos musicales recogidos en la emblemática, se observa una evolución acorde a los tiempos. En lugar de una cítara, una lira o incluso un arpa, Arión sostiene con soltura un violín, instrumento que alcanzaría una gran importancia desde su aparición a mediados del XVI.

Nos encontramos en este emblema con una de las invenciones o recreaciones de símbolos que realizara Rollenhagen. Aunque el autor parte de la imagen que Alciato popularizara en los tratados de emblemas, le otorga un significado que difiere en gran medida, y que se acerca al anteriormente comentado del *Mikrokosmos*, ya que no se utiliza al músico como excusa para señalar la maldad de los hombres sino como sinónimo de Virtud, hasta el punto de que Rollenhagen evita referirse al joven por su nombre. Si el joven que fue arrojado al mar (o que se arrojó) era Arión, el que ha sido rescatado por el delfín y protagoniza la imagen ya no lo es; ahora personifica la Virtud y, quizá también, la conexión ente ésta y la música.

La utilización que Rollenhagen realiza del relato y el destacado papel que el instrumento musical desempeña en el grabado nos hace considerar que la música, a la que se alude a través de la condición de citaredo del joven, debe ser tenida en cuenta en el análisis del emblema. La mejor consi-

deración de los instrumentos de cuerda sobre los de viento, presente en mitos de la Antigüedad y vigente en el pensamiento posterior[20] ; la vinculación entre el instrumento cordófono y la concordia y el alma del individuo[21]; o la conexión entre el arte de los sonidos y la divinidad[22], serían algunas de las bases sobre las que se asentaría esa condición virtuosa del joven a la que nos referimos.

Creemos que no queda aquí el mensaje del emblema y que éste es reforzado por otro detalle de la *pictura*: el gesto y la postura del delfín. Aunque ciertamente la forma en la que se plasmaba estos animales en los tratados renacentistas y barrocos dista mucho de la que tienen en realidad (y en la mayoría de las ocasiones su aspecto era bastante amenazador), la manera en la que abre la boca mostrando los dientes nos parece relevante. A esto habría que añadir la forma circular con la que es representado en la ilustración; aunque ésta podría ser tan sólo un recurso iconográfico vinculado a la misma forma del grabado, podría estar también conectada a la idea de inseguridad. Deber ser recordado que los emblemistas aludían a la inestabilidad mediante la figura de la Fortuna colocada sobre el delfín. Así, el francés Gilles Corrozet utilizaba este animal, e incluso también un navío, en el emblema "L'ymage de la fortune", y lo explicaba diciendo que "C'est pour monstrer mon instabilité /Et qu'en moy n'est aulcune seureté" [Es para mostrar mi inestabilidad y que en mí no hay ninguna seguridad][23]. De manera similar Rollenhagen utilizó en ocasiones la bola y el delfín, e incluso algunos barcos, en sus representaciones de la Fortuna (fig.4).

Creemos que el delfín podría significar más de lo que representa y aludir, mediante su forma circular, a la idea de inestabilidad y peligro, tal y como lo hiciera en los emblemas de la Fortuna. Este posible significado del animal no variaría del que le hemos otorgado al conjunto, sino que, más bien, serviría para reforzarlo. El que Arión muestre una clara superioridad, no sólo física sino también moral, sobre el delfín y, por tanto, sobre la inseguridad que éste pudiera representar, no es más que una afirmación de que la virtud se mantiene firme ante los avatares de una fortuna siempre cambiante y no teme los peligros que se puedan presentar o, utilizando las palabras del breve epigrama, de que 'ni siquiera en medio del mar perece'. Estas referencias a la fortaleza que manifiesta la virtud ante los peligros (a la que tan directamente se alude mediante el mote de este emblema) son frecuentes en la emblemática, especialmente, como ya señalara Santiago Sebastián, en ambientes neoestoicos y contrarreformistas[24]. Entre los numerosos ejemplos que se podrían citar en los que se manifiesta este pensamiento se encuentran los proporcionados por Diego Saavedra, quien también utiliza un interesante símil musical en la empresa que tiene como mote "Interclusa respirat"[25].

El tercer emblema protagonizado por Arión que vamos a analizar proviene de un tratado del poeta inglés George Wither (1588-1667). Educado en Oxford, este emblemista participó en la Guerra Civil del lado de Cromwell y tras la Restauración estuvo en la cárcel en dos ocasiones por algunos de sus escritos[26]. *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*, publicado por primera vez en Londres en 1635, es el único tratado del género de la emblemática que escribiera este autor. Aunque la obra no conoció una segunda edición, fue reproducida de forma simplificada y publicada en Londres en 1681 con el título *Delights for the Ingenious In above Fifty Select and Choice Emblems, Divine and Moral, Ancient and Modern*[27].

En *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* se incluyen doscientos emblemas distribuidos entre los cuatro libros que forman la obra, de manera que cada uno de ellos está integrado por cincuenta de estas composiciones. Se trata de emblemas canónicos, es decir, formados por un mote, una *pictura* y un epigrama, siendo su característica más acusada el hecho de que los grabados sean los mismos que habían aparecido con anterioridad en el tratado de Gabriel Rollenhagen[28]. Al parecer, Wither compró los grabados para incluirlos en su obra, y quizá los obtuviera de los hijos de Crispin de Passe que fueron a trabajar a Inglaterra, Simon y William[29]. Cotejando ambos libros se puede observar que el tratadista inglés llega incluso a utilizar las *picturae* en el mismo orden en el que éstas habían sido colocadas en su tratado de origen. Una de las principales diferencias existentes entre ambas obras se encuentra en las referencias sobre los emblemas que Wither introduce al final de cada uno de los cuatro libros en los que divide su obra. Bajo el título "lotteries", el emblemista inglés incluye breves poemas relacionados con los distintos emblemas del libro que, junto con los nuevos grabados que aparecen al final del tratado, constituyen un juego de preguntas y respuestas que se ofrecía a los compradores.

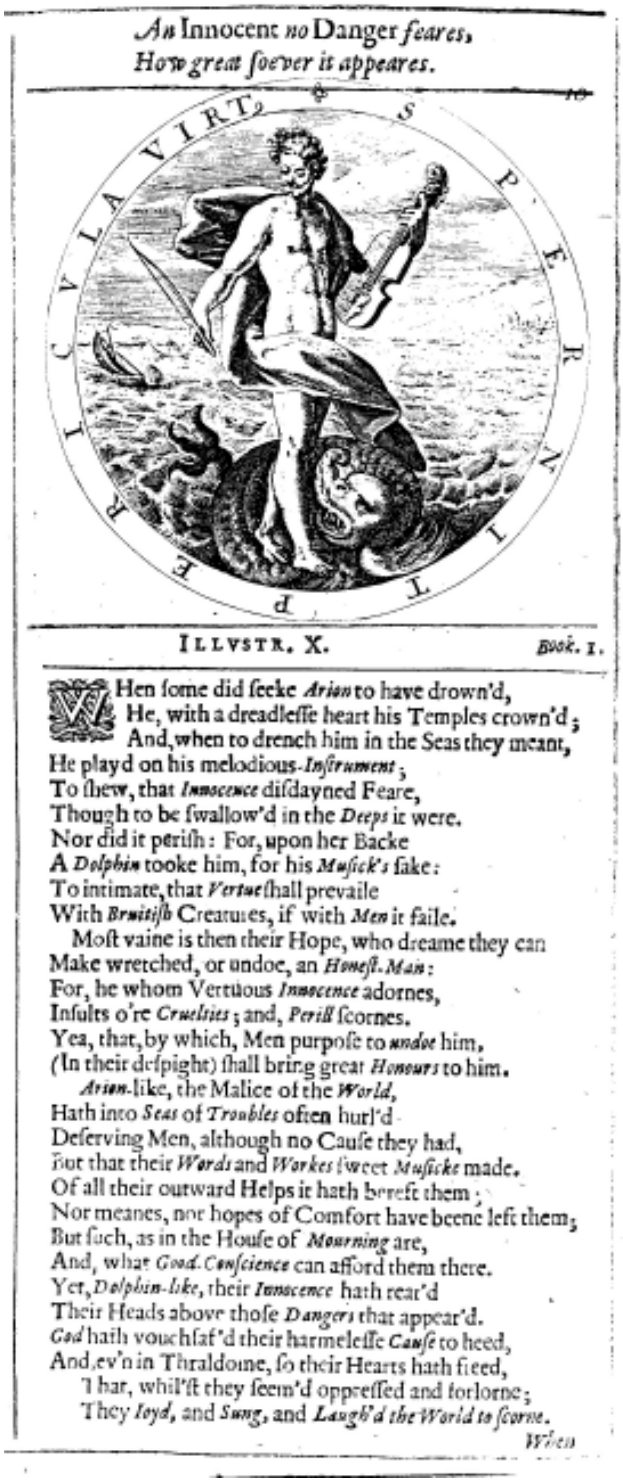
En el emblema dedicado al músico Arión, Wither mantiene el mote que aparecía en el tratado de Rollenhagen ("Spernit pericula virtus"), aunque lo completa con unos versos que coloca sobre el grabado: "An innocent no danger feares,/ How great soever it appeares" [Un inocente nunca teme al peligro por grande que éste sea] (fig. 5)[30]. El mensaje que transmite el emblema de Wither resulta ser, en líneas generales, una adaptación de los versos latinos que aparecían como epigrama en el de Rollenhagen. Sin embargo, a pesar de las similitudes que se aprecian en un primer momento, tanto por lo que respecta al mote como, por supuesto, al grabado, creemos que se producen algunas diferencias en el acercamiento que realizan ambos tratadistas al relato de Arión.

Mediante treinta versos escritos en un complicado inglés isabelino, Wither narra a grandes rasgos la leyenda del músico. Así recuerda cómo tras

4. Gabriel Rollenhagen: *Selectorum Emblematum Centuria Secunda.* Utrecht, 1613.

ser Arión arrojado y tragado por las aguas, vino en su ayuda un delfín, ya que la virtud prevalece en las criaturas salvajes cuando falla en el hombre. El mensaje del epigrama queda perfectamente resumido en los dos versos que están colocados encima del grabado; como afirma, 'vana es la esperanza de aquellos que piensan que pueden acabar con un hombre virtuoso'[31].

A pesar de la negativa opinión que los epigramas de este autor merecen a investigadores como la ya mencionada Rosemary Freeman, creemos que



An Innocent *no* Danger *feares,*
How great ſoever it appeares.

ILLVSTR. X. *Book.* I.

When ſome did ſeeke *Arion* to have drown'd,
He, with a dreadleſſe heart his Temples crown'd;
And, when to drench him in the Seas they meant,
He playd on his melodious-*Inſtrument*;
To ſhew, that *Innocence* diſdayned Feare,
Though to be ſwallow'd in the *Deeps* it were.
Nor did it periſh: For, upon her Backe
A *Dolphin* tooke him, for his *Muſick's* ſake:
To intimate, that *Vertue* ſhall prevaile
With *Bruitiſh* Creatures, if with *Men* it faile.
Moſt vaine is then their Hope, who dreame they can
Make wretched, or undoe, an *Honeſt-Man*:
For, he whom Vertuous *Innocence* adornes,
Inſults o're *Cruelties*; and, *Peril* ſcornes.
Yea, that, by which, Men purpoſe to *undoe* him,
(In their deſpight) ſhall bring great *Honours* to him.
Arion-like, the Malice of the *World*,
Hath into *Seas* of *Troubles* often hurl'd
Deſerving Men, although no Cauſe they had,
But that their *Words* and *Workes* ſweet *Muſicke* made.
Of all their outward Helps it hath bereft them;
Nor meanes, nor hopes of Comfort have beene left them;
But ſuch, as in the Houſe of *Mourning* are,
And, what *Good-Conſcience* can afford them there.
Yet, *Dolphin-like*, their *Innocence* hath rear'd
Their Heads above thoſe *Dangers* that appear'd.
God hath vouchſaf'd their harmleſſe *Cauſe* to heed,
And, ev'n in Thraldome, ſo their Hearts hath feed,
That, whil'ſt they ſeem'd oppreſſed and forlorne;
They *loyd*, and *Sung*, and *Laugh'd the World to ſcorne*.

When

5. George Whiter: *A Collection of Emblemes…* Londres, 1635.

se pueden encontrar algunas comparaciones interesantes, especialmente los intentos del autor por enlazar elementos del mito con su objetivo pedagógico y su enseñanza moral. Así afirma que, al igual que en el relato de Arión, el mal del mundo ha precipitado en mares de problemas a hombres de provecho que no tenían otra culpa que hacer con sus palabras y sus obras una música dulce[32] o, más adelante, señala que la cabeza de los virtuosos sobresale, al igual que la de los delfines, por encima de los peligros[33]. Relaciona por tanto el mar al que fue arrojado Arión con las adversidades, y a los hombres virtuosos tanto con los delfines como con la figura del músico. El mensaje que transmite se podría resumir diciendo que aquél que está ornado por la inocencia y la virtud desprecia todo tipo de peligros, crueldades e insultos[34], y puede sobreponerse a las desgracias que le ocasionen de forma injusta.

La vinculación que realiza este emblemista inglés entre el mar y el mundo y sus problemas tiene una larga tradición literaria que se remonta a la Antigüedad y que gozó de gran éxito entre los tratadistas. Si Ovidio señalaba en el *Arte de Amar* la conexión entre la travesía en el mar y la vida[35], Séneca afirmaba que

> (e)stamos arrojados en este profundo y alterado mar (...) levantándonos ya con repentinos crecimientos y desamparándonos luego con mayores daños, nos descompone sin permitirnos estar en lugar firme (...). A los que navegan en este tempestuoso mar expuesto a todas las tormentas, ningún otro puesto hay sino es el de la muerte[36].

Siglos más tarde, Luis Alfonso de Carballo, en su obra el *Cisne de Apolo*, se seguía refiriendo a los "navega[n]tes que fluctuando andan en este mar del mundo"[37] o el mismo Lutero, quien veía el mar como imagen del mundo y de sus contratiempos y adversidades[38].

Como hemos indicado páginas atrás, George Wither se vuelve a referir al emblema dentro de lo que él denomina "The first lotterie"[39]. Se trata de un breve comentario formado por ocho versos y mediante el cual el autor recuerda nuevamente el mensaje del emblema, ya que está dirigido a todas aquellas personas que a pesar de su recto comportamiento se ven despreciadas por el mundo[40].

Mediante la figura del músico Arión, este emblemista inglés transmite la idea de que la inocencia desdeña el miedo y de que la virtud vence todos los peligros. Se trata de un mensaje muy conservador que exalta la figura del virtuoso y la forma en la que debe sobreponerse a las desgracias y que no es otra que la resignación, la paciencia y la aceptación de las tragedias. A diferencia del anterior emblema de Rollenhagen, en el que el autor no expo-

nía en el texto todo el significado que había que extraer de la imagen, Whiter comenta prácticamente todos los detalles, por nimios que sean. Es por ello por lo que creemos que no hay ninguna conexión entre el mensaje y la música y que la idea que transmite está referida tan sólo a la virtud y a la forma en la que se debe afrontar la adversidad. Partiendo nuevamente de los elementos señalados en el emblema anterior se aconseja, creemos que con una clara intencionalidad política, la resignación ante la injusticia.

En cuarto y último lugar haremos referencia al tratado debido, en su gran mayoría, a Daniel Meisner o Meissner (c. 1585-1625). La obra, publicada originariamente en Frankfurt entre 1623 y 1631 como *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* es un extenso tratado de emblemas que se sale de lo habitual en los publicados dentro del género.

El emblema que vamos a analizar está incluido con el número seis en el segundo de los ocho libros que integran el segundo volumen de la obra. Bajo el mote "Musica vel fera maris monstra mitigat" [La música apacigua incluso a las fieras monstruosas del mar] puede verse un grabado que, al igual que el resto de los que forman el tratado, es de forma rectangular y carece de marco ornamentado (fig. 6). La parte textual se ve ampliada por un verso latino y unas estrofas escritas en alemán (colocados ambos en la parte inferior del grabado) además de por un texto que, escrito en esta última lengua, lo antecede.

En el grabado se representa en primer término la imagen del músico Arión y tras él, como es característico en este tratado, se aprecia la vista de una ciudad. Tal como se indica en una filacteria dentro de la imagen se trata de Calcuta, en la India. Por esta razón creemos que tanto Arión como los barcos no se encuentran realmente en el mar, sino en la parte navegable de un río, bien del Hooghly o del Laban Hrad. Viendo la imagen y la perspectiva de la ciudad, parece más que probable que el grabador tuviera acceso al *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg, cuya primera edición había sido publicada en Colonia en 1572[41] . En un intento por reproducir de la forma más correcta la imagen de la ciudad o de ambientarla de manera conveniente, el grabador incluyó en la ilustración los animales y la vegetación exótica que consideró autóctonas de esa zona geográfica.

En esta ocasión, y a diferencia de otras representaciones ya comentadas del músico, el aspecto de Arión parece adecuarse a la imagen que de él se ofrecía en *Fastos*; no sólo por su edad, que hace creíble que se trate de un músico afamado que regresa a su patria, sino también por sus ricas vestimentas o por la corona que lleva en sus cabellos[42]. Además está representado tocando el arpa, reflejándose así la forma con la que atrajo al delfín. En esta ocasión, y como se puede apreciar, se ha eliminado el episodio anterior, el de los marineros arrojándolo por la borda.

6. Daniel Meisner: *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches* Frankfurt, 1623-1631.

Los dos breves textos situados bajo el grabado están escritos en latín y en alemán respectivamente, las lenguas características de este tratado. El verso latino afirma que la excelencia de su música fue la razón por la que Arión llegó, sano y salvo, a través del mar, a la costa de su patria. El epigrama alemán, escrito más abajo y dividido en dos columnas, vuelve a señalar que para encontrar su tierra natal Arión buscó en el mar. Más interesante resulta el texto alemán que antecede al grabado. En él, tras comenzar haciendo referencia a la maravillosa música que realizaba Arión y a cómo el delfín, gracias a ella, acudió en su rescate, se identifica al músico con los hombres en general y se señala que tanto uno como otros están colocados en el mar del mundo en el que, finalmente, acabarán muriendo. La música es el medio que puede conducir a los hombres a la orilla o, como se señala en el texto, a la patria eterna. Aunque la vinculación se realiza de manera muy superficial, parece que mediante Arión se vuelve a hacer referencia nuevamente a la figura del individuo virtuoso. La música se presenta no sólo como el medio por el que Arión se salvó de una muerte segura, sino también como el que conduce a la vida eterna.

Creemos que la elección de Calcuta como escenario del relato representado, lejos de ser casual, puede deberse a las mismas razones. Con la utilización de esta ciudad, conocida por su pujante comercio, se podría aludir no sólo al deseo de enriquecerse de los artistas o al mecenazgo de las

artes que hizo tan brillantes cortes de monarcas como Periandro, sino también al "animus lucrandi" a ese primer síntoma de comienzos del capitalismo[43]. El hecho de que Arión atraiga al delfín y consiga salvarse tras ser despojado de sus riquezas por los marineros haría referencia a la necesidad de renunciar al exceso de bienes materiales. El músico se contrapondría al lujo y la ostentación de la escena representada en la orilla, de la que, por otra parte, se aleja, y a las riquezas que se supone almacenadas en los barcos colocados tras él.

Al igual que Arión, la música es vinculada en este emblema a la virtud y contrapuesta a la riqueza y al lujo. Mediante ella el joven se salva de perecer ahogado o, lo que es lo mismo, gracias a ella consigue alcanzar la vida eterna. Aunque el texto no incluye ningún dato acerca de la música parece claro que no se trata de los sonidos audibles realizados por los instrumentos sino de una metáfora. Mediante la música armoniosa, en el texto se alude a una determinada actitud en la vida, a la única que puede conducir al hombre a la salvación o, como afirma el texto, a la patria eterna.

Como se desprende de los emblemas comentados, el relato de Arión es utilizado con una intencionalidad política ya que tiene como finalidad mantener las estructuras sociales vigentes. En los ejemplos analizados se nos dice que la actitud encomiable es la seguida por Arión quien, como recuerdan todos los tratadistas que han transmitido el relato, en ningún momento pensó enfrentarse a los marineros para intentar cambiar su suerte sino que tan sólo pidió que le dejaran prepararse para morir entonando algunas de sus melodías. Este tipo de mensaje, aunque con alguna variación, es el que encontramos en tratadistas como Hernando de Soto. En sus *Emblemas moralizadas*, este emblemista español aconsejaba, utilizando al igual que Haechtanus la temática religiosa, que "el necesitado y pobre padezca en este valle de miserias y desventuras, llevelo con paciencia, y sealo de espiritu, que no le està prometido, en recompensa dello, menos que el Reyno de los cielos"[44]. En otras ocasiones los emblemistas transmitían este mensaje utilizando el ejemplo contrario, es decir, el de aquéllos que no se contentaban con la situación que les había tocado vivir y se enfrentaban a ella. Es esto lo que hace Nicolás Reusner en el emblema que tiene como mote el elocuente "Tecum habita" ('Vive contigo' o 'Aprende a vivir con tu suerte'), cuyo grabado está protagonizado nuevamente por un relato tomado de la mitología clásica, el del enfrentamiento entre Apolo y Marsias[45]. Las consecuencias de enfrentarse a las normas y/o poderes establecidos no podían ser expresadas más claramente en este grabado incluido en la obra de Reusner, en el que se recoge el momento en el que el dios le arranca la piel a tiras al fauno.

La importancia de soportar la adversidad o de afrontar las injusticias de la vida con la virtud fue, como se ha señalado, un tema relativamente frecuente en los tratados de emblemas que se realizaron durante el siglo XVII. Este discurso se revestiría de distintas formas en los tratados del género, aunque siempre resaltando la importancia de la paciencia y la resignación ante cualquier situación, por injusta que pudiera resultar, ya que, como señalara Juan de Horozco en *Emblemas Morales*:

> El que vive consigo acomodado
> Con lo poco que tiene y en su casa
> Qual caracol humilde y ençerrado
> No cuente su fortuna por escasa[46].

NOTAS

[1] Para un análisis de estos emblemas remitimos a López-Peláez (2007a), pp. 423-445.

[2] Praz (1974), p. 55; Landwehr (1970), p. 434, (1972), p. 439; Henkel y Schöne (1996), XLIV; Spica (1996), p. 171.

[3] Landwehr (1970), p. 434; (1972), p. 439.

[4] Haechtanus (Anónimo?) (1579), fol. 64.

[5] No nos referimos al tratado publicado en 1531 en Augsburgo sino a los grabados que se realizaron para las posteriores ediciones, comenzando por la de Christian Wechel (París, 1534).

[6] Como Ovidio recogiera en *Fastos*, "el timonel se presenta ante Arión con la espada desenvainada; el resto de la tripulación, arma en mano, es su cómplice" y, refiriéndose a Arión, continúa diciendo "(d)e repente, engalanado como estaba, se arroja en medio de las olas (…) Cuentan –cosa que supera lo verosímil- que entonces un delfín ofreció su curvada espalda a aquella insólita carga"; en Ovidio (1984), II, vv. 82-118.

[7] Al igual que ocurriera en los grabados que ilustraban este mito en las distintas ediciones de Alciato (exceptuando la de 1531), la representación de dos escenas sucesivas en la imagen se podría considerar una perfecta plasmación del *ut pictura poesis*, ya que supone dotar de la temporalidad propia de la poesía a un arte que carece de ella, el de la pintura. Estas cuestiones son tratadas en Lee (1982), pp. 41-42.

[8] Haechtanus (Anónimo?) (1579), fol. 64.

[9] El poema comienza diciendo:

> Invada praecipitant citharoedum turbida nautae,
> Sanguinea superant qui feritate feras.
> Veste sibi rapta, vada caerula sulcat Arion,
> Delphinis cithare mulcet & ora sono.

[A las aguas turbulentas, los marineros, que superan a las fieras en su sanguinaria fiereza, precipitan al poeta. Despojado de sus ropas, Arión surca las aguas azuladas y con el sonido de su cítara acaricia el rostro del delfín] (nuestra traducción).

[10] *The Greek Anthology* (1915), III, p. 167. El mote del emblema que Alciato dedicó al músico Arión resume de manera perfecta el mensaje del conjunto: "In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur" o, lo que es lo mismo, "Sobre los avaros o de que a veces se portan mejor con uno los extraños", según la traducción realizada por Pilar Pedraza en la edición de la obra de Alciato preparada por Santiago Sebastián (Alciato (1993), p. 124).

[11] Réau (1996), p. 407.

[12] Nuestra traducción

[13] Chatelain (1993), p. 90.

[14] Landwehr (1970), n. 573.

[15] Manning (2002), pp. 80-81.

[16] Rollenhagen (1983), I, n. 10.

[17] "Non adversa timet SPERNIT PERICULA VIRTUS, illa vel in medio, nescit obire, mari"; en Rollenhagen (1983), I, n. 10.

[18] Rollenhagen (1611), I, n. 10. En esta traducción del tratado de Rollenhagen, el epigrama es colocado bajo el mote latino sin la presencia del grabado. Todas las ilustraciones, las mismas que son incluidas en la edición original, son agrupadas al final de la obra.

[19] Para un análisis de la ambivalencia de la desnudez en la iconografía remitimos a Panofsky (1989), pp. 212-217 y a Marle (1931), pp. 492-ss.

[20] La preferencia por los instrumentos de cuerda sobre los de viento fue expresada por los principales pensadores de la Antigüedad; muy esclarecedor resulta a este respecto el mito que narra la creación de la flauta a manos de Atenea. Como recuerda Aristóteles, la diosa se deshizo del instrumento al comprobar "que el aprender a tocar la flauta en nada sirve al desarrollo de la inteligencia" (Aristóteles (1991), VIII 1341b), mientras que a la lira se le atribuían armonías divinas y era vinculada a los dioses Mercurio y Apolo o al mítico Orfeo (Avieno (2001), vv. 618-635). En el pensamiento de la Antigüedad, este enfrentamiento entre la citarodia y la aulética (es decir, entre los instrumentos de cuerda y de viento) cobró forma preferentemente en el mito de Marsias (López-Peláez (2007 b), pp. 393-410) y fue recogido, entre otros, por Aristóteles (Aristóteles (1991), VIII 1341a), Arístides Quintiliano (Quintiliano (1996), II 91, 20) o el neoplatónico Proclo ((Markea y Terezis (2004), pp. 30-31). Siglos más tarde algunos autores todavía seguían haciendo referencia en sus obras a esa superioridad de los instrumentos cordófonos sobre los aerófonos, como se puede constatar, entre otros tratados, en la *Genealogía de los dioses paganos de* Giovani Boccaccio (Boccaccio (1983), V III; VIII XIII) o en *Les Tableaux du Temple des Muses* del tratadista barroco Michel de Marolles (Marolles (1976), pp. 34-38, 83-89).

[21]La vinculación entre la armonía existente en el hombre y los sonidos producidos por las cuerdas del instrumento está perfectamente plasmada en un ejemplo que se encuentra en la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. Este autor renacentista realiza un interesante juego de palabras basado en la proxi-

midad etimológica existente entre "corde" y "concorde", es decir, cuerda y concordia, al afirmar que "la concorde vient de ce que diverses cordes s'accordent en une harmonie" [la concordia se origina cuando las distintas cuerdas se acuerdan en armonía] (Valeriano (1615), p. 628). Del mismo tipo es la referencia que realiza el barroco Claude-François Menestrier en uno de los emblemas que incluye en *L'art des Emblemes*. En el emblema protagonizado por el músico Anfión, este autor utiliza como mote "Concordia Construit Urbes" en alusión tanto a la necesidad de concordia como a la manera sobrenatural con la que este rey edificó, según la mitología, la ciudad de Tebas (Menestrier (1979), p. 145).

[22] En la Antigüedad la música fue frecuentemente relacionada con los dioses o calificada como divina. Este tipo de apelativos son los utilizados por Homero cuando en la *Odisea* se refiere al "divino aedo" (Homero (1990), IV 17; I 328); o por Ovidio cuando en *Fastos* considera al poeta con el privilegio de contemplar el rostro de los dioses (Ovidio (1984), VI 1-100). Esta idea, traducida posteriormente al lenguaje del cristianismo, significará que el arte musical o las facultades artísticas son, en palabras de Pedro de Ulloa, un teórico del siglo XVIII, "un regalo o presente del cielo" (León (1974), p. 85). En el mismo sentido se había expresado con anterioridad el emblemista inglés Henry Peacham en *The Compleat Gentleman*, uno de los tratados que no dedicó al género de la emblemática (Strunk (1950), p. 332).

[23] Corrozet (1974), sin paginar.

[24] Sebastián (1995), p. 91.

[25] Saavedra utiliza en la *pictura* la imagen de una trompeta o clarín para señalar que los sonidos más hermosos, los que poseen más armónicos, son los que se obtienen realizando una mayor presión con los labios en el instrumento y por tanto los más difíciles de obtener. Se trata de un interesante y original proceso metafórico en el que la presión realizada por el ejecutante simbolizaría la adversidad y el sonido resultante, la virtud. La declaración de la empresa se desarrolla en el mismo sentido; como afirma Saavedra, "(n)o hay virtud que no resplandezca en los casos adversos" (1999), p. 467.

[26] http://www.englishverse.com/poets/wither_george (15-VIII-2008)

[27] Rosemary Freeman señala una fecha de publicación diferente para *Delights for the Ingenious*: 1684 (Freeman (1966), p. 141).

[28] En opinión de Rosemary Freeman fue la excelente calidad de los grabados la única causante de que el tratado no cayese en el olvido. En opinión de esta investigadora, dedicada durante años al estudio de esta obra, los epigramas escritos por Wither tienen muy poca calidad poética, algo que ya fue detectado por sus coetáneos, que llegaron a calificarlo como "the worst poet in England" [el peor poeta de Inglaterra]. Freeman es muy tajante en el comentario que dirige a esta obra; como afirma "(b)revity and wit are rare in the verses" [la brevedad y el ingenio son raros en sus versos]. (Freeman (1966), p. 141, 147).

[29] Bath (1994), p. 116.

[30] Wither (1635), I, 10. Nuestra traducción.

[31] Como afirma Wither en su poema:

To intimate that Vertue shall prevaile

With *Bruitish* Creatures, if with *Men* it faile.

Most vaine is then their Hope, who dreame they can

Make wretched, or undoe, and *Honest Man* (Wither (1635), I, 10, vv. 9-12).

[32] Como señala más adelante, en concreto en los versos 17-20:

Arion like, the Malice of the *World,*

Hath into *Seas* of Troubles ofthen hurl'd

Deserving Men, although no Cause they had,

But that their *Words* and *Workes* sweet Musicke made.

[33] En los versos 25-26 realiza esta nueva comparación: "Yet, *Dolphin-like,* their *Innocence* hath rear'd/ Their Heads above those Dangers that appear'd".

[34] "(H)e whom Vertuous *Innocence* adornes,/ Insults o're *Cruelties*; and, *Perill* scornes" (v. 13-14).

[35] Ovidio (1997), II, vv. 9-11.

[36] Solórzano (1987), p. 65.

[37] Carballo (1958), II, pp. 223-224.

[38] Loach (1999), pp. 165-166. Esta misma idea se encuentra en las *Empresas Morales* de Juan de Borja (1680), II pp. 286-287 o en las *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* del giennense Juan Pérez de Moya (1996), p. 19.

[39] Wither (1635), I, 53

[40] El breve poema dice:

You, have beene wronged, many wayes,

Yet, patient are; and, that's your praise:

Your *Actions*, also, seen'd upright;

Yet, some there are, that, beare your spite:

Left, therefore, you discourag'd grow,

An *Emblem*, you have drawne, to show

What other *Innocents* have borne,

And, how, the worlds despites, to scorne.

[41] Esta obra, formada por seis volúmenes, fue publicada entre 1572 (año en el que apareció el primero de ellos, y en el que fue incluida la imagen de Calcuta) y 1617. El tratado está integrado por quinientas cuarenta y seis imágenes de ciudades de todo el mundo que están reproducidas con un distinto grado de detalle por quien fuera el grabador, Franz Hogenberg. El *Civitates Orbis Terrarum* puede ser considerado el primer atlas en el que se ofrece una visión real de las ciudades. La imagen de la ciudad india de Calcuta está incluida en el primer volumen de la magna obra con el número 54. Para conocer más datos de este tratado o un plano de algunas de las ciudades que son reproducidas, remitimos a la página http://historic-cities.huji.ac.il/mapmakers/braun_hogenberg.html (10-VII-2008)

[42] Como señalara Ovidio en *Fastos*, ante lo que iba a ser su muerte inminente, Arión "(t)oma una corona que podría, oh Febo, ser digna de tus cabellos" (1984), II v. 85.

[43] Estas cuestiones son señaladas en López-Peláez (2007), pp. 423-445.

[44] Soto (1983), fol. 15.

[45] Reusner (1581), pp. 138-139.

[46] Horozco (1589) IIII (sic), n. XVI.

OBRAS CITADAS

Alciato (1993)
ALCIATO, Andrea: *Emblemas. Alciato* (S. Sebastián, ed.). Madrid, Alianza, 1993.

Aristóteles (1991)
ARISTÓTELES: *La Política* (C. García y A. Jiménez, eds.). Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Avieno (2001)
AVIENO, Rufio Festo: *Fenómenos* (J. Calderón, ed.). Madrid, Gredos, 2001.

Bath (1994)
BATH, Michael: *Speaking pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture.* New York, Longman, 1994.

Boccaccio (1983)
BOCCACCIO, Giovanni: *Genealogía de los dioses paganos* (C. Álvarez y R. Iglesias, eds.). Madrid, Editora Nacional, 1983.

Borja (1680)
BORJA, Juan de: *Empresas morales*. 2 vols. Bruselas, Francisco Foppens, 1680.

Carballo (1958)
CARBALLO, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo* (A. Porqueras, ed.). 2 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.

Chatelain (1993)
CHATELAIN, Jean Marc: *Livres d'Emblèmes et devises. Une Anthologie* (1531-1735). París, Klincksieck, 1993.

Corrozet (1974)
CORROZET, Gilles: *Hecatomgraphie*. 1540 (J. Horden, ed.). Londres, The Scolar Press, 1974.

Freeman (1966)
FREEMAN, Rosemary: *English Emblem Books.* Nueva York, Octagon Books, 1966.

The Greek Anthology (1915-1918)
The Greek Anthology (W. Paton, trad.). 5 vols. Londres, William Heinemann, 1915-18.

Haechtanus (Anónimo?) (1579)
HAECHTANUS, Laurentius (Anónimo?): *Mikrokosmos. Parvus Mundus*. Amberes, G. de Jode, 1589.

Henkel y Schöne (1996)
HENKEL, Arthur. y Albert SCHÖNE: *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts. Supplement der Erstausgabe.* Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1996.

Homero (1990)
HOMERO: *Odisea* (V. Ortega, ed.). Madrid, Planeta, 1990.

Horozco (1589)
HOROZCO, Juan de: *Emblemas Morales*. Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

Landwehr (1970)
LANDWEHR, John: *Emblem Books in the Law Countries*. 1554-1949. Utrecht, Haentjens & Gumbert, 1970.

Landwehr (1972)
-*German Emblem Books.* 1531-1888. Utrecht, Haentjens & Gumbert, 1972.

Lee (1982)
LEE, Resselaer: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura.* Madrid, Cátedra, 1982.

León (1974)
LEÓN, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.

Loach (1999)
LOACH, Judi: "The Influence of the Counter-Reformation Defence of Images on the Contemporary Concept of Emblem: The Theoretical Foundations laid by Théophile Raynaud", en DALY, Peter y John MANNING (eds.): *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory.* 1500-1700. Nueva York, Aims Press, 1999, pp. 155-191.

López-Peláez (2007a)
LÓPEZ-PELÁEZ, Mª Paz: "Cum diis non contendendum. Estudio comparado del mito de Marsias en la literatura emblemática europea". *Interlitteraria*, 12, 2007, pp. 393-410.

López-Peláez (2007b)
- "*Homo homini lupus*. El relato del músico Arión en la emblemática renacentista y barroca". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XVI, 2007, pp. 423-446.

Manning (2002)
MANNING, John: *The Emblem*. Londres: Reaktion Books, 2000.

Markea y Terezis (2004)
MARKEA, Georgia y CHRISTOS Terezis: "The Art of Flute-Playing in Proclus, the Neoplatonist"; en CHENEY y J. HENDRIX (eds.): *Neoplatonic Aesthetics. Music, Literature, & the Visual Arts*. Nueva York, Peter Lang, 2004, pp. 29-34.

Marle (1931)
MARLE, Raimond van: *L'Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures*. I. *La vie Quotidienne*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1931.

Marolles (1976)
MAROLLES, Michel de: *Tableaux du temple des Muses* (S. Orgel, ed.). Garland, Nueva York, 1976.

Menestrier (1979)
MENESTRIER, Claude Francois: *L'Art des Emblèmes.* Lyons, 1662. (S. Orgel, ed.). Nueva York, Garland Publishing, 1979.

Ovidio (1997)
OVIDIO, Publio: *Arte de amar. Amores* (V. C. López, trad.) Madrid, Planeta-DeAgostini, 1997.

Pérez de Moya (1996)
PÉREZ DE MOYA, Juan: *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Philosophia secreta* (D. Ynduráin, ed.). Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

Praz (1974)
PRAZ, Mario: *Studies in Seventeenth-Century Imaginery*. Roma, Di Storia e letteratura, 1974.

Panofsky (1989)
PANOFSKY, Edgar: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Quintiliano (1996)
QUINTILIANO, Arístides: *De Música* (L. Colomer y B. Gil, eds.). Madrid, Gredos, 1996.

Réau (1996)
Réau, Loius: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona, Del Serbal, 1996.

Reusner (1581)
REUSNER, Nicolas: *Emblemata Nicolai Reusneri ic. Partim Ethica, et Physica: Partim verò Historica, & Hieroglyphica, sed ad virtutis morumq: doctrinam omnia ingenios è traducta: & in quator libros digesta*.... Francoforti, Ioannem Feyerabendt, 1581.

Rollenhagen (1611)
ROLLENHAGEN, Gabriel: *Les Emblemes de Maistre Gabriel Rollenhague mis en vers francois par un professeur de la langue Françoise a Cologne*. Coloniae, Servatius Erssens, 1611.

Rollenhagen (1983)
-*Nucleus Emblematum selectissimorum* (C. Warncke, ed.). Dortmund, Harenberg, 1983.

Saavedra (1999)
SAAVEDRA, Diego de: *Empresas Políticas* (S. López, ed.). Madrid, Cátedra, 1999.

Sebastián (1995)
SEBASTIÁN, Santiago: *Emblemática e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1995.

Solorçano (1987)
SOLORÇANO, Juan de: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano* (J. González de Zárate, ed.). Madrid, Tuero, 1987.

Soto (1983)
SOTO, Hernando de: *Emblemas moralizadas* (C. Bravo-Villasante, ed.). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

Spica (1996)
SPICA, Anne-Elisabeth: *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres* (1580-1700). París, Honoré Champion, 1996.

Strunk (1950)
STRUNK, Oliver: *Source Readings in Music History. From classical Antiquity though the Romantic Era*. Nueva York, Norton, 1950.

Valeriano (1615)
VALERIANO, Pierio: *Les Hieroglyphiques de Ian Pierre Valerian vulgairement nomme Pierius. Autrement, commentaires des Lettres et Figures sacrées des Aegyptians & autres Nations. Oeuvre reducte en cinquante huict Livres, ausquels sont adjoincts deux autres de Coelius Curio, touchant ce qui est signifié par les diverses efigies, et pourtraicts des Dieux, et des Hommes* (I. De Montlyart, trad.). Lyon, Paul Frellon, 1615.

Wither (1635)
WITHER, Geffrey: *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne.* Londres, Robert Allot, 1635.

REFERENCIAS ON-LINE

http://historic-cities.huji.ac.il/mapmakers/braun_hogenberg.html (10-VII-2008)

http://www.englishverse.com/poets/wither_george (15-VIII-2008)

VIDA SECRETA DEL PINTOR JOSÉ GARCÍA HIDALGO

Álvaro Piedra Adarves

La personalidad del pintor José García Hidalgo ha sido oscurecida desde sus mismos coetáneos. El hecho de que Palomino no le biografiase en su "Parnaso Español" hizo que muchos historiadores posteriores se plantearan su significación artística de forma negativa. El presente artículo analiza algunas de las causas historiográficas que han supuesto este oscurecimiento. A través de los jalones de su vida podemos descubrir a un notable artista en el panorama pictórico español de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Su figura, compleja, "moderna" y controvertida, encarna las aspiraciones de un pintor de la época. Hombre culto, conocedor de varios idiomas, y buen pintor, es autor de uno de los tratados pictóricos más importantes del barroco español: *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura.*

The painting José García Hidalgo's personality has been darkened from its same contemporaries. The fact that Palomino doesn't make him a biography in its "Spanish Parnassus" made many later historians to think about its artistic significance in a negative way. The present article analyzes some of the causes that have supposed this dimness. Through the jalones of their life we can discover a remarkable artist in the panorama pictorial Spanish of final of the XVII century and beginnings of the XVIII one. Their figure, complex, modern and controversial, embodies the aspirations of a painter of the time. Learned man, expert of several languages, and good painter, is an author of one of the most important pictorial treaties in the Spanish Baroque: Principles to study the very noble and real Art of the Painting

Hace varios años se publicó una semblanza del pintor José García Hidalgo (Villena, 1645 – Madrid, 1717)[1] en la que se recopilaron los datos más significativos sobre este artista evitándose, empero, deliberaciones que consideraran las peculiaridades de su conducta personal empañada supuestamente con una dudosa reputación.

Ello no pretendió pasar por alto su psicología humana de artista ¿alienado? sino definir fundamentalmente un perfil de su personalidad –hasta ese momento inextricable- que no tergiversase con leyendas historiográficas más o menos ciertas la significación real que pudiese tener como artífice en el contexto pictórico de su tiempo.

Y es que, hasta fechas muy recientes, José García Hidalgo se ha asomado casi siempre a las páginas de su historiografía con estimaciones artísticas un tanto arbitrarias poniendo de manifiesto como las corrientes históricas o las opiniones de sus biógrafos -ajenos a la propia calidad de las obras y al conocimiento de su personalidad- han influido de manera decisiva en la estimación que esa crítica le ha tenido a lo largo del tiempo.

Es, efectivamente, uno de nuestros artífices con peor fortuna crítica, y la opinión generalizada de hallarnos ante un artista pretencioso, extravagante, vanidoso o excéntrico ha condicionado con frecuencia el análisis de su obra y, por ende, la posición de su nombre en el ranking de nuestra pintura seiscientista.

Conviene recordar a este respecto la calificación que hizo el académico Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas* (1883)[2] sobre el libro de García Hidalgo *Principios del Arte de la Pintura*[3] -uno de nuestros pocos tratados barrocos sobre arte pictórico- confesando no haberlo estudiado por "carecer de toda importancia científica" tratándose de "una cartilla de dibujo o poco más". Aún más sorprendentes son las apreciaciones artísticas que han merecido algunas de sus pinturas cuando éstas, sin firma del autor, eran (o son) consideradas como anónimas o de otros artistas[4].

Pero al margen de estas "contradicciones", acaso sociológicas, lo cierto es que la figura de José García Hidalgo ha sido "ennegrecida" sistemáticamente desde sus primeros biógrafos, quienes lejos de fomentar una típica leyenda del artista -como hubiera ocurrido con otros artífices de personalidad más o menos singular- se limitaron a censurar muchas veces los aspectos personales del pintor falseando en buena parte el criterio artístico adocenado de la investigación posterior.

En las páginas siguientes se pretende pues ofrecer esa "otra cara" oculta del personaje -independientemente del enfoque psicológico que se le quiera dar como hijo del siglo XVII- esclareciendo cuales fueron realmente las causas historiográficas que crearon la "leyenda negra" del artista.

Son muchos los datos nuevos de archivo que la investigación ha proporcionado en los últimos años sobre José García Hidalgo, y muchos de ellos, tal vez no conocidos por sus primeros biógrafos, refieren efectivamente pasajes de su vida un tanto turbulentos en los que el artista aparece rodeado de polémica y envuelto en un halo de supuesta ilegalidad que le mantiene constantemente al filo de la ley.

Por tanto podrían justificarse algunas de las suspicacias que tuvieron sus primeros biógrafos, si bien, todos posteriores a la vida del artista parecen basarse más en leyendas e impresiones que en hechos o datos reales.

¿Cuál es pues el origen de esta actitud historiográfica maliciable sobre el pintor?

La respuesta habría que remontarla a sus propios coetáneos, es decir, a las opiniones que de él tuvieron sus conocidos y compañeros de profesión. Y en este sentido uno de los testimonios que reflejan el carácter de José García Hidalgo con un criterio absolutamente censorio, y del que ha partido toda la historiografía posterior, es el que realizó el pintor cordobés Antonio Palomino en su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*[5]. Palomino, compañero suyo durante casi cuarenta años, mencionó al pintor en varios pasajes de su tratado sin llegar a dedicarle una de sus famosas "vidas". El biógrafo se limitó exclusivamente a censurarle con unas cuantas citas subrayando su carácter excéntrico y su poca profesionalidad como artista.

Así, al desarrollar la vida del pintor Isidoro Arredondo (+1702) que había sido un discípulo del villenense, Palomino aprovechó la ocasión para minorarle como maestro declarando que tras ingresar en la escuela de "Don José García Hidalgo (hombre de raro, y extravagante humor), y [haber] estado allí algunos meses, lo traspasaron sus padres a la escuela de Don Francisco Rizi; donde aprovecho tanto, que en pocos años" fue nombrado pintor de Carlos II[6].

El significado del mensaje parece centrarse en torno al instructor de Arredondo y a su nombramiento como pintor del rey. Palomino, tras advertir la extravagancia de García Hidalgo y su ineficacia como maestro, enfatizó las enseñanzas de Rizi por las cuales su educando pudo llegar a ser un pintor de Corte.

El celo de Palomino por demostrar que Rizi fue el verdadero maestro de Isidoro Arredondo podría responder a una afirmación orgullosa que hizo García Hidalgo en su libro de *Principios* (1691) donde ensalzó e este aprendiz como uno de los mejores discípulos de su escuela que había llegado a ser "pintor de su majestad"[7].

La investigación posterior ha confirmado en efecto la estrecha relación que hubo entre Rizi y Arredondo[8]. Sin embargo, la obra pictórica del discí-

pulo pone de manifiesto la influencia de sus dos maestros por lo que el paso de este pintor por el taller de García Hidalgo hubo de ser más largo en el tiempo que el que refirió Palomino[9].

Pero donde el biógrafo hizo más ostensible su animosidad hacia el villenense es en un pasaje que le dedicó –y al que volveremos más adelante- en la vida de Juan Conchillos. Al parecer, este pintor realizó unos cuadros repintados más tarde por García Hidalgo. Palomino refiere que "García por hacer del maestro, los retocó (en que no les hizo merced alguna), todavía se conoce muy bien que son de Conchillos, y descubren su gran ingenio, y capricho en la invención"[10].

El biógrafo en esta ocasión reprochó la actitud poco profesional del villenense al rectificar con sus toques maestros el arte de otro colega. Una acción que le obligó a denunciarla en su "Museo Pictórico" enterrando definitivamente el nombre de García Hidalgo.

Tras estas punzantes alusiones –y otras a las que también aludiremos- era de esperar que Palomino no dedicase a García Hidalgo una "vida" en su *Parnaso Español.* Con ello el biógrafo justificó su silencio evitándose tener que dedicarle el cierre de su libro. Recuérdese que los últimos artistas significativos a los que Palomino biografió habían fallecido años antes: Matías de Torres (+1711), Francisco Leonardoni (+1711), Juan Conchillos (+1711), Vicente Victoria (+1712) o Gaspar de la Huerta (+1712).

La "vida" de García Hidalgo, fallecido en 1717, hubiera supuesto –siguiendo la norma del propio biógrafo de incluir solo a aquellos artistas muertos- el cierre de su *Parnaso* publicado en 1724[11] . Un cierre, en todo caso inmortal, que Palomino lejos de dedicar al pintor de Villena dejó abierto con la vida de otro artífice entonces vivo: el escultor José de Mora "muerto para el mundo", -según refiere el biógrafo- por "estar totalmente privado de la razón"[12]. Esta última biografía redactada el mismo año de la publicación del libro demuestra que la omisión de la "vida" de José García Hidalgo fue un hecho deliberado por el biógrafo cordobés.

Lo cierto es que al ser el villenense reprobado por Palomino y haberse omitido intencionadamente su vida en el *Parnaso* -fuente para todos nuestros artistas barrocos más importantes-, la personalidad de García Hidalgo quedó oscurecida con el tiempo, si bien, este oscurecimiento no provocó –como hubiera sido de esperar- el silencio de cuantos tratadistas posteriores se basaron en el biógrafo pues la supuesta "rara" personalidad del pintor movió a todo tipo de especulaciones con el fin de justificar aquel "vacío" del *Parnaso* entreverado de alarmas y un evidente rechazo.

Por ello, muchos años después, a finales del siglo XVIII, el nombre de José García aún se recordaba en los círculos artísticos de la época, y uno de los primeros historiadores interesados en la personalidad del villenense fue

el valenciano Antonio Ponz. En su *Viaje de España*, y al escribir sobre Valencia (1789), donde el pintor había pasado largas temporadas, el abate basándose en la tradición oral advertía en un escolio que Palomino aunque "alcanzó y trató a este profesor, no dejó escrito nada de él, no se sabe si por algún oposición de genio; pues el de García era dominante en extremo, si es verdad lo que de él se cuenta"[13]. Con este enigmático suspense el viajero alimentaba la leyenda del artista que Palomino, sin querer, había iniciado.

Esta leyenda, sin embargo, se ennegreció por estas mismas fechas cuando otro historiador valenciano, Marcos Antonio de Orellana, llevó a cabo el primer resumen monográfico conocido sobre el artista en su "Biografía pictórica valentina"[14]. Este biógrafo condicionado por los juicios de Palomino satirizó largamente la personalidad del pintor. Así, tras considerar un "tropiezo" el "don" con el que García Hidalgo se había titulado en la mayoría de sus firmas, discurrió que su "raro y extravagante humor" se debía especialmente a su "fantasía de bomitar sangre reventando de noble, y fue tan capital el achaque que padecía hinchado de esta flatulencia pasión, que habiendo estampado un Libro de Principios…colocó al frontis un escudo, que presumo (aunque no he visto la executoria) sería de sus armas, con quatro cuarteles, para acreditar que por todas partes, o quartos de su abolengo era colorada su sangre" [15](fig.1) .

Es cierto que García Hidalgo es el pintor español seiscientista que con más frecuencia -casi constante- hizo alarde del "don", y aunque es evidente en este aspecto cierta vanidad nobiliaria, no hay que descartar que su uso se debiese fundamentalmente a ennoblecimientos artísticos e inmunidades profesionales[16]. Un uso y "don" que dejó de ser vanidad cuando el artista lo empleó según las circunstancias. Un recorrido por sus firmas como tasador de pinturas revela que el pintor firmó a veces con el don y otras sin él dependiendo de la importancia del coleccionista. Por ejemplo, en la tasación que hizo de las pinturas del importante Marques de Canales se rubricó como "Don Joseph Garçia Hidalgo pintor de camara de su Md"[17].

En lo que se refiere a su ejecutoria, ésta no se ha llegado todavía a localizar, aunque nombrado el año 1687 "Caballero Hijodalgo" de Madrid[18] , la hidalguía del pintor –como ya se apuntó en otro lugar[19] - era perteneciente a la nobleza baja de sangre, oriunda de Asturias.

Así pues, tras Orellana quedó patente, aunque sin mucho fundamento, la supuesta vanidad nobiliaria del pintor. Una idiosincrasia acaso heredada de sus antepasados[20] que desde entonces ha sido un denominador común en los estudios biográficos sobre este artista siendo muchos los historiadores que han hecho de esta cuestión un distintivo negativo de su personalidad.

No fue este el caso de Juan Agustín Ceán Bermúdez, quién en su *Diccionario histórico* (1800)[21] cubriendo definitivamente el "vacío" que había

1. *Alegoría del retrato Artista-*Autorretrato.

hecho Palomino, ofreció nuevos datos sobre el carácter del pintor desvelando las causas que, según sus informaciones, habían generado las disputas del pintor villenense con Palomino. Al parecer, éstas no fueron otras que los celos profesionales que tuvo el biógrafo ante una de las obras más reputadas de García Hidalgo: una *Virgen del Carmen* (fig. 2) realizada en 1684 para el oratorio del rey Carlos II.

Según Ceán, el cuadro fue: "muy celebrado de todos, menos de D. Antonio Palomino, quién no podía sufrir los elogios que le hacían, ni la estimación en que le tenía Carreño. De aquí se originó la enemistad que había entre los dos, y el haberse encontrado más de una vez en lances pesados; pero García se hacía temible porque pasaba por valiente y diestro espadachín"[22] .

La historia aunque novelesca podría ser cierta. Los celos de Palomino ante sus rivales profesionales son algo habitual en la biografía de este artista y la alusión a García Hidalgo como un experto espadachín no se puede considerar un argumento romántico. El pintor villenense dio muestras de esta "afición" en unos sonetos: "A los escritos, y demostraciones admirables de la Destreza de la Espada y Daga, así en lo español como en lo italiano", escritos para el libro *Nobleza de la Espada* (1705) de su amigo el Marques de las Torres de Rada, Don Francisco Lorenz de Rada. Hecho que demuestra por parte del pintor un amplio conocimiento del noble arte de la esgrima[23].

Por tanto Ceán parece estar bien informado sobre la personalidad de García Hidalgo. Y su fuente de información podría haber sido una pintora de miniaturas que en ese momento vivía en Madrid: Francisca Meléndez (1775-1825) nieta del pintor asturiano Francisco Antonio Meléndez (1682-1752), al parecer un discípulo de García Hidalgo[24].

Pero lo más sorprendente de los estudios de Ceán fue precisamente lo que debió omitir del artista. Resulta curioso constatar como el académico al desarrollar en su diccionario las biografías de los que se sabe fueron discípulos de García Hidalgo, éste negó u omitió sus discipulados atribuyéndoselos a otros maestros. Los casos más significativos son los de Isidoro Arredondo[25], Antonio González de Cedillo[26] y los hermanos Meléndez – Francisco Antonio y Miguel Jacinto-, estos últimos considerados por el propio Ceán como sus discípulos en un manuscrito previo al *Diccionario*[27] siendo omitidos posteriormente como tales en la edición impresa de 1800[28].

Se ignora por qué el académico llevó a cabo estas omisiones pero ello recuerda un tanto a los pasajes de Palomino en los que se quiso restar el magisterio de García Hidalgo.

Sea como fuere, lo cierto es que ambos pintores desarrollaron carreras profesionales muy similares llegando a coincidir en 1707 en los decorados

2. *Virgen del Carmen*. Grabado. 1684.

teatrales de la comedia "Todo lo vence el amor" celebrada en el teatro del Buen Retiro[29], si bien, las prevenciones que sintió el pintor biógrafo hacia su colega villenense no desaparecieron ni con la muerte de éste como prueban las advertencias del *Parnaso.*

Tras estos datos historiográficos sobre la personalidad de García Hidalgo ¿qué se sabe realmente con precisión sobre el talante de este artista?

Su "Expediente" como pintor de cámara del rey Felipe V ha facilitado entre otras noticias la de su nacimiento en Villena, hoy provincia de Alicante pero entonces del Reino de Murcia[30]. Con ello se aclaraba no sólo el inicio de su biografía sino también uno de los rasgos más característicos de su temperamento: su lealtad hacia la "patria". Una lealtad que afloró desde su misma localidad natal.

La historia de Villena se había caracterizado a lo largo de la Edad Media por las disputas que sostuvo con la Corona de Aragón mostrando siempre su fidelidad a Castilla. Hecho que fue premiado por el rey Enrique de Trastamara con el privilegio de un marquesado, el primero instituido en España.

Este arraigado sentimiento castellano de los villenenses se dejó también entrever por García Hidalgo en la autobiografía de su libro de pintura[31] al relatar que tras sus estudios en Roma se asentó una temporada en Valencia donde los pintores aprendices de esta ciudad le apodaron *"*El Castellano" por la "antonomasia de mi nación" [32]. Un sentimiento que demostró años más tarde en 1705 al estallar la Guerra de Sucesión y ofrecerse como enviado político del legítimo Felipe V para sofocar –según veremos- una revuelta en la capital valenciana partidaria del Archiduque Carlos de Austria[33].

Esta exaltación heroica que le ocasionó estar confinado en Valencia durante dos años y que incluso manifestó peligrosamente por escrito cuando llevó a cabo en esta ciudad otra impresión de sus *Principios* (h.1706) con la referencia a "nuestro Grande Felipe V que en todo excede a todos"[34], estuvo a punto de costarle la vida.

Por eso sorprende que Palomino, conocedor seguramente de estas exaltaciones del artista, señalase de su colega ser "*paisano*" precisamente del valenciano Juan Conchillos[35].

Otro de los aspectos más característicos de la vida del villenense es su movilidad geográfica. Una movilidad poco común entre nuestros pintores seiscientistas que en su caso se va a mantener constante hasta el final de su vida.

Se sabe que de Villena partió con unos once años a Murcia (1656) comenzando allí su aprendizaje pictórico con Nicolás de Villacís y Francisco Gilarte. A los diecisiete –aproximadamente- continuó sus estudios en

Roma (1662) conociendo a importantes personalidades del mundo artístico, entre ellos a Pedro da Cortona, Carlo Maratta, Salvador Rosa y Giacinto Brandi. Tres años después (1665) regresó a España -según dice- por la conveniencia de su salud[36]. Una conveniencia que acaso se ha de ver como el final de una etapa romana que marcó profundamente el espíritu "moderno" del pintor en cuanto a la concepción del arte y de los artistas.

Desembarcado en Alicante el villenense asentó temporalmente en Valencia "lo deambulativo de mi natural"[37].

Es probable que hasta abrirse camino en la Ciudad del Turia trabajase aquí como oficial en los talleres entonces más significativos de la ciudad. Sin embargo, el hecho no es declarado abiertamente por el pintor en la autobiografía de su libro de pintura quién solo refirió a aquellos artistas más destacados que vivían al presente, entre ellos, Jerónimo Jacinto de Espinosa (+1667), Pablo Pontons (+1691), Esteban March (+h.1670) y Miguel March (+h.1670) añadiendo de forma subliminal que en estos talleres fue cuando los jóvenes aprendices le apodaron "El Castellano"[38].

Seguramente el peso de sus maestros italianos hizo al artista velar su asistencia profesional a estos obradores pero Palomino, siempre atento a los alardes de García Hidalgo, le despachó como "condiscípulo" de Juan Conchillos probablemente en el taller de Esteban March[39].

Otros datos de esta etapa juvenil valenciana avisan también del carácter competitivo del pintor villenense.

El artista revela como experiencia más importante en esta ciudad su asistencia a la "academia" de pintura del convento de Santo Domingo[40], lo que es hasta cierto punto lógico para un artista que había estado en Roma y que se había percatado de la importancia de estos centros como instituciones oficiales de pintura. En esta academia debió conocer en 1670 al "Académico Mayor" Vicente Salvador Gómez (+1678) aunque el villenense no hizo referencia alguna a este artista en su libro de pintura.

Una antigua biografía sobre este pintor valenciano realizada hacia 1775[41] ha permitido saber que Salvador era al parecer "sujeto de espíritu" y que se apostaba sus obras con José García y Miguel March, lo que acaso explica la omisión de Vicente Salvador en *Los Principios*.

Vemos pues como las rivalidades profesionales del villenense –de ser ciertos estos datos- debieron comenzar ya en sus primeros años como pintor y no se limitaron exclusivamente a sus "lances" con Palomino.

Una vez asentado en Valencia el artista debió casar aquí con doña Josefa Fraile de la Gasca, hija del valenciano don Agustín Fraile y de la zaragozana, oriunda de Calatayud, doña Isabel de la Gasca, todos referidos con tratamiento de don lo que acredita cierta nobleza local por parte de la desposada[42] (fig. 3).

Transcurridos siete u ocho años García Hidalgo decidió hacia 1671 ó 1672 volver a "deambular" y dar el salto hacia la Corte. Sus notas autobiográficas alegan como móvil el estudio de las colecciones regias pero el momento de su viaje parece estar bien elegido. El 11 de abril de 1671 un asturiano hidalgo y también de rancio linaje: Juan Carreño de Miranda era nombrado pintor de Cámara. Los elogios que hace García en honor de este maestro "recibiéndome en su escuela y obrador de Palacio, donde estuve mucho tiempo con la obediencia que a tal maestro se debía"[43] revelan que su protección debió ser decisiva a la hora de establecerse en Madrid y poder acceder a Palacio.

El carácter del villenense, en esta ocasión, no parece ofrecer ninguna dificultad a la hora de mantener con el maestro asturiano una larga amistad que con el tiempo habría de ser odiosa probablemente para Palomino llegado a la Corte en 1678[44].

La vinculación de García Hidalgo a Palacio va a ser estrecha ya hasta el final de su vida y ello le va a permitir granjearse la amistad de numerosos nobles y funcionarios palaciegos que van a ser decisivos en el desarrollo de su carrera. Uno de ellos, acaso el oscuro "duende de Palacio", don Fernando de Valenzuela, valido de la reina regente Mariana de Austria, le mandó pintar su retrato hacia 1673-74[45].

En apenas dos años José García logra un ascenso meteórico y su prestigio se vio catapultado cuando hacia 1674 recibió uno de los encargos más importantes de toda su carrera: una serie de 27 grandes lienzos con episodios de la *Vida de San Agustín* para el Convento de San Felipe el Real[46].

El artista iniciaba así su época dorada acaparando numerosos encargos, algunos de los cuales debieron ser motivo de discordia.

Según el citado pasaje de Palomino el valenciano Juan Conchillos había venido a la Corte con el deseo de probar fortuna. Y García Hidalgo, entonces su amigo y condiscípulo, decidió protegerle cediéndole algunos de sus trabajos. Uno de estos debieron ser los lienzos que la Congregación de Plateros madrileños había encargado al villenense para el año 1676.

Según cuenta Palomino: "Don José García… entonces en el auge de su fortuna le dio que hacer a Conchillos algunos cuadros de su cuenta; y entre ellos fueron dos bien grandes e historiados de la vida de San Eloy que están en la sacristía de la Parroquial de San Salvador"[47], sede de la Congregación.

El pintor valenciano debió realizar los cuadros pero por alguna razón, acaso poco ortodoxa (solo se conoce la versión que da Palomino) García Hidalgo los repintó proclamando finalmente las autorías de estos trabajos con su firma.

3. *Retrato supuesto de Josefa Fraile de la Gasca*. Detalle.

Uno de estos lienzos se conserva actualmente en el Palacio Real de Madrid (fig. 4) advirtiéndose, en efecto, algún deje del estilo de Conchillos, si bien la técnica esponjada a lo Carreño y los modelos son los habituales de García Hidalgo[48] .

El episodio, uno de los más castigados de todo el *Parnaso,* debió de dar al traste irremediablemente con el sueño de Conchillos quién regresó a su tierra al poco tiempo después estableciéndose en Orihuela donde ya está en 1678[49].

La carrera de García Hidalgo, sin embargo, siguió en ascenso. Su radio de acción artística se amplió a Segovia, Ávila, Guadalajara y Sigüenza, y uno de sus mayores triunfos lo tuvo justo en los festejos decorativos que se realizaron en Madrid el año 1680 con motivo de las bodas reales de Carlos II con la princesa Maria Luisa de Orleáns[50]. El evento de extraordinaria importancia convocó a casi todos los artistas activos en la Corte interviniendo García Hidalgo con varias propuestas no exentas de polémicas.

Sus trabajos comenzaron con un proyecto de pintura para decorar un arco triunfal: el de la Puerta del Sol, que habría de jalonar el recorrido de la reina el día de su entrada oficial en la Corte. El proyecto, en colaboración con Antonio van de Pere –omitido también por Palomino[51] - y Bartolomé Pérez se rechazó por ser excesivamente caro (112.750 rs.) prefiriéndose otro más barato (64.000 rs.) que presentó mancomunadamente Matías de Torres con Claudio Coello y Jiménez Donoso[52].

Frente a esta fallida propuesta se conoce otra ya no tan clara. En un memorial que García Hidalgo remitió a Carlos II con fecha de 1681 refirió haber servido al monarca en la decoración de esta entrada "traçando para diferentes partes las cuales traças se ejecutaron y en particular sirvió a V. Mgd en el adorno de la Plazuela de la Villa donde pintó Los Triunfos de Ercules y Retrato de V. Mgds"[53].

Palomino refiere en el Parnaso que las pinturas de los *Trabajos de Hércules* fueron realizadas por Francisco de Solís en base a unas trazas proporcionadas por Claudio Coello[54]. Datos que se han podido ratificar al haberse localizado el contrato de obligaciones con la Junta encargada de la dirección de esas obras[55].

¿Debemos pues considerar falsas estas declaraciones al rey?

Los adornos de la Plaza de la Villa presentaron, no obstante, una serie de dificultades que provocaron un seguimiento específico del monarca mandando repetir unas trazas que ya estaban hechas por otras de Coello pintadas finalmente por la compañía de Solís[56]. Se ignora si las primeras trazas fueron realizadas por García Hidalgo. En cualquier caso, no hay documentación que lo acredite y ello hace pensar –si no es un osado engaño al rey para conseguir sus propósitos- en una propuesta rechazada del pintor que él consideró orgullosamente ejecutada.

4. *San Eloy resucitando a un ahorcado*. Madrid: Palacio Real. 1676

Los trabajos que sí se ejecutaron para estos festejos y, por cierto, con un enorme éxito, fueron los que realizó para las decoraciones teatrales de la comedia calderoniana *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* celebrada el 3 de marzo de 1680 en el teatro del Coliseo del Buen Retiro, esta vez, con motivo de las bodas de los reyes[57].

García Hidalgo, ayudado por un grupo de oficiales a su cargo, pintó los decorados más significativos: la cortina (o telón) y dos mutaciones que representaban por un lado, un Salón Real con los retratos de los reyes, y por otro, un jardín.

Las decoraciones se tasaron en una cantidad relativamente alta: 20.500 rs[58] comparada con otros artistas participantes, entre ellos, Juan Fernández de Laredo, ajustado en 22.000 rs pero con mayor número de mutaciones, y Antonio Castrejón, en 10.200 rs[59].

La liquidación de sus honorarios no estuvo exenta tampoco de contratiempos. La Corona encargada de los festejos recurrió a un complicado trámite fraccionado para saldar los pagos. Su Hacienda, debilitada económicamente

por las fiestas y gastos superfluos, retrasó los pagamentos a los pintores desencadenando toda suerte de quejas. Las más acuciantes fueron las de aquellos trabajadores que habían sido contratados de forma independiente por maestros.

García Hidalgo, apremiado por sus colaboradores, remitió el 19 de mayo de 1680 un escrito al rey donde pedía en nombre de todos sus colegas les satisficiera el pago de sus trabajos por que "les están ejecutando por deudas del propio empleo"[60].

La Casa Real intentó saldar esta deuda entre 1680 y 1682[61] pero no se sabe con seguridad si García Hidalgo llegó a cobrar alguna parte de estos trabajos.

Los oficiales contratados por el villenense, ajenos a la Casa Real, exigieron al maestro el pago de sus honorarios pero éste al no haber cobrado tampoco quiso (o no pudo) pagar a sus ayudantes. En consecuencia, los colaboradores denunciaron a García Hidalgo en 1681 fallando la Justicia en contra del artista. El fallo dictaminó lo habitual en estos casos: el embargo de todos sus bienes[62].

El pintor "alcancado y destruido por haberle sacado por Justicia cuanto tenia en su cassa" decidió remitir ese año un memorial al rey Carlos II –el citado de 1681- donde expuso su litigio con los ayudantes a causa de la deuda que la Casa Real le mantenía de 700 (sic) ducados[63]. Sin embargo, el pintor no reclamó al monarca el montante de la deuda sino le solicitó un nombramiento como pintor "ad honorem" por hallarse el suplicante "con treinta y seis de hedad y sin la estimación que su havilidad y persona mereze y alcançado por la razones ariba dichas…deseando enplear su persona y havilidad en servicio de V Md". Por ello García Hidalgo expuso como méritos sus especialidades en pintura, geometría, arquitectura, perspectiva, simetría, dibujo, inventor, historiador, miniaturista y retratista, avalándolos con sus trabajos públicos entonces más importantes: la serie de San Agustín y las decoraciones teatrales para el Coliseo del Buen Retiro. Todo se respaldó al parecer con sus ejecutorias hidalgas que ya tenía curiosamente el monarca en su poder "para continuar su afecto"[64].

Esta orgullosa petición, que solapaba la compra del título[65], desencadenó un complicado trámite burocrático quedó finalmente sin respuesta[66], si bien el pintor ostentó durante algún tiempo su condición de pintor regio en las firmas de algunas obras de Patronato Real (serie de San Felipe el Real)[67].

Pese a todo el artista continuó vinculado a Palacio. Y una prueba de esta vinculación es el cuadro de la *Virgen del Carmen* –hoy sin localizar- realizado tres años después en 1684 para el oratorio privado del rey Carlos II.

El encargo, propio de un pintor de cámara, debió significar para García Hidalgo un logro importante en su carrera, sobre todo, tras la "indiferencia" oficial que había obtenido su petición como pintor ad-honorem.

Orgulloso por ello el artista hizo ese año un grabado del cuadro (fig. 2)[68] indicando ser una copia del original. Un grabado que tras conmemorar un hito importante en su vida profesional le sirvió más tarde como ejemplo compositivo perfecto para ilustrar su libro de pintura.

La *Virgen del Carmen* debió ser pues una composición ampliamente difundida en la Corte y con ciertas expectativas profesionales en Palacio acaso para conseguir su anhelado nombramiento como pintor del rey.

Todos estos alardes debieron generar a García Hidalgo algunas envidias. Ya vimos como Ceán refirió de forma decimonónica los celos que sintió Palomino ante el cuadro de la "Virgen del Carmen".

Esto se deja también entrever en un testimonio que hizo en 1684 un amigo del pintor villenense, el literato don Gaspar Agustín de Lara, quién con motivo de haberle realizado García Hidalgo un grabado (fig. 5) para su libro *Obelisco fúnebre* expresó en un panegírico que "solo la Invidia ignorante, la calumniará lisonja: mas el mismo Jeroglífico desmentirá su detracción, pues en él se reconoce, lo grande y agudo del pensar, la Erudición con que adorna su pensamiento, la culta propiedad con que le exprime, y la valentía del dibujo con que le declara"...haciendo hincapié a que "Quantos le comunican en esta Corte calificarán esta verdad"[69].

Sus servicios especiales para el Rey no se limitaron sólo al cuadro de la *Virgen del Carmen*. Un año después, en 1685, el monarca le mandó una caprichosa composición poética de los acontecimientos que le habían sucedido en una jornada de viaje yendo a El Pardo. García Hidalgo, con más ingenio que poesía glosó una Décima exaltando la fe del monarca así como su deseo de una pronta descendencia. Pero lo más significativo del poema no fue la agudeza con que el pintor intentó elaborarle sino la dedicatoria que le hizo al rey pidiéndole de nuevo ser su pintor:

Dedicar quise, Señor
A vos la Glossa notoria,
Con Poética memoria,
A titulo de Pintor:
Aspirar puedo al honor,
Que para serviros pido,
Y pintar, lo que cumplido
Anuncia ya vuestra acción,
En la feliz sucesión,
Y más siendo Dios servido.[70]

Vemos como el artista no se dio por vencido en su aspiración como pintor del rey que volvió a solicitar y que por las mismas siguió sin obtener respuesta.

Lo que sí debió de conseguir por estas fechas fue su nombramiento como Censor y Veedor de pinturas sagradas por el Santo Tribunal de la Inquisición, si bien, como ocurre con casi todos los hitos biográficos de la vida del artista el hecho no está carente de controversias.

El pintor refirió esta distinción en un grabado de su libro de pintura donde blasonó el escudo de su apellido "García"[71] . Dicho grabado está fechado con el último número del año en que se realizó: "facieb .6.", es decir, 1686[72] , y la mención se hace justo en una leyenda al lado de la fecha: "Armas de Don Joseph Garzia Hidalgo Calificador por el Sº Ofiçio de las Sagradas Pinturas i corrector de las profanas i opuestas Alaberdad i decendia".

El énfasis con que el pintor resaltó este honor hace sospechar que el grabado se realizó ese año para celebrar de forma privada su nombramiento como Censor y Veedor de pinturas, de aquí que su referencia cronológica parezca en realidad una clave caprichosa de un recordatorio personal.

Con ello el artista siguió la pauta del grabado de la Virgen del Carmen conmemorando un hecho artístico importante en su vida a través de un ejemplo didáctico para su libro de pintura.

Posteriormente el pintor volvió a referir la concesión de este nombramiento en el Prólogo de su libro (1691) expresando "me honró el Santo Tribunal de la Inquisición con el título de corrector y calificador de las pinturas sagradas…concediéndome todas las inmunidades que por ello se gozan y he gozado"[73].

Palomino, crítico eterno de los honores artísticos de García Hidalgo, al referir en su "Museo Pictórico" aquellos artífices que habían obtenido este nombramiento -entre ellos él mismo- recordó también al pintor de Villena expresando con cierta incredulidad socarrona "Y Don José García Hidalgo decía tenerlo también"[74], lo que no puede por menos que hacernos dudar y traernos a la memoria los alardes del villenense como pintor del rey sin haber sido nombrado oficialmente.

No parece que en esta ocasión tal título fuera un farol. Sus palabras impresas podrían haberle acarreado serios problemas con el mismo Tribunal de la Inquisición.

Por otra parte, entre sus amistades son frecuentes los miembros del Santo Oficio como Don Esteban de Espadaña, Inquisidor de Valencia[75], y Don Antonio de Ayala y Berganza, Arcediano de Segovia y miembro inquisidor del consejo de su majestad, a quién por cierto, el artista retrató en 1686[76].

5. *Jeróglico a Gaspar Agustín Lara*. 1684.

Sobre otros aspectos cotidianos de la vida del pintor sabemos que en estos años vivía en unas “casas” de don Juan de Moxica ubicadas en "Las Cuatro Calles"[77]. Una residencia que, sin embargo, pronto abandonaría.

A comienzos de la década de los noventa García Hidalgo decidió trasladar su domicilio a Valencia tras casi veinte años de vivir en la Corte. Se ignoran las circunstancias que motivaron este traslado pero podrían responder fundamentalmente a móviles de tipo cultural y profesional[78].

Por aquel entonces la ciudad valenciana estaba inmersa en una revolución científica que afectaba también al mundo artístico. Este fenómeno conocido con el nombre de “movimiento novator” convirtió a Valencia en uno de los focos culturales más brillantes e importantes de todo el territorio hispano. Destacados científicos como Juan Bautista Corachán y Tomás Vicente Tosca disertaban en tertulias extraoficiales la importancia de las ciencias físico-matemáticas en los fundamentos epistemológicos[79]. Disertaciones que debieron de interesar especialmente a García Hidalgo como intelectual, geómetra y pintor. Recuérdese que sus teorías geométricas y pictóricas habían sido ya formuladas hacía casi una década en varios tratados aún sin publicar: uno de “Geometría práctica” (1682) y otro sobre principios de la pintura[80].

La ciudad por otra parte comenzó también por esos años a demandar una abundante mano de obra artística tras la renovación decorativa que habían emprendido muchas de sus iglesias y conventos.

Por tanto es probable que un horizonte profesional de estas características abriese las expectativas ¿anquilosadas? de García Hidalgo. Un horizonte que sin perder sus tentáculos con la corte madrileña a través de esporádicos viajes le haría obtener importantes encargos y alejarle de sus fallidas pretensiones como pintor del rey. Pretensiones que desde su primera solicitud en 1681 habían hecho realidad numerosos compañeros suyos, entre ellos Claudio Coello (1683), Juan van Kessel (1686), Juan Fernández de Laredo (1687), Sebastián Muñoz (1688), Bartolomé Pérez (1689), Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1689), José de Cieza (1689), su discípulo Isidoro Arredondo (1685), o incluso el propio Palomino (1688).

Esta abultada nómina de artistas iba alejándole cada vez más de un posible nombramiento oficial. Y aunque su relación con la Casa Real parece continuar con obras para el Palacio del Buen Retiro hasta al menos 1690, sus trabajos estaban limitados únicamente a tareas menores de mantenimiento[81].

Asentado pues en Valencia el pintor debió tomar contacto con los círculos artísticos más importantes de la ciudad.

El convento de la orden de Predicadores de Santo Domingo, uno de los focos culturales más destacados en aquel momento y sede de su famosa

Academia de pintura, comenzó a encargarle hacia 1691 una serie de obras que culminaron en 1692 con las pinturas del retablo mayor de su iglesia[82].

Sus contactos con algunos miembros de esta Orden le introdujeron probablemente en el ambiente "novator" de la ciudad. Uno de los principales impulsores de este movimiento intelectual, don Félix Falcó de Belaochaga, maestre de campo, matemático y músico, es citado en el libro de García Hidalgo entre los muchos "ilustres" que en aquel momento ejercitaban la pintura en Valencia[83].

Este ambiente "preilustrado" de tertulias y reuniones debió de ser un importante revulsivo para el carácter intelectual de García Hidalgo.

Como consecuencia el pintor comenzó a materializar sus experiencias científicas en numerosos grabados didácticos sobre perspectiva, geometría, anamorfosis o música determinando un nuevo rumbo a su libro de pintura[84].

Tras estos aportes científicos, y aprovechando el tirón cultural que ofrecía la ciudad valenciana, García Hidalgo decidió publicar en 1691 su libro para pintores bajo el título de *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*[85].

Su edición, carente de todo tipo de licencias y sin referencia al impresor, plantea hoy el problema de su legalidad puesto que las normativas vigentes en todo el ámbito hispano prohibían la publicación de cualquier texto sin sus debidas licencias. Prohibiciones que en la Corte estaban especialmente recrudecidas desde al menos 1681 so pena de destierro y una multa dineraria[86] .

La edición de los *Principios*, pública, sin duda, se ha de ver en el contexto valenciano del movimiento novator y de sus tertulias extraoficiales. Un contexto de renovación y ruptura, ajeno a las instituciones oficiales, en el que García Hidalgo pudo llevar a cabo su edición también extraoficial al filo de la ley.

Por otra parte, su contenido altamente peligroso con numerosos grabados de desnudos masculinos y femeninos que podrían poner en entredicho el decoro moral del libro estaba amparado implícitamente por el Tribunal de la Santa Inquisición al ser García Hidalgo Censor y Veedor de pinturas.

Los *Principios* es probable que tuvieran una buena acogida en los empobrecidos círculos artísticos valencianos dominados entonces por pintores segundones del círculo de Espinosa. La lista que hace inteligentemente el artista en su Prólogo reseñando a los ilustres valencianos entonces aficionados a la pintura, entre ellos Félix Falcó, Vicente Carroz, Félix Cebriá, José Vidal o el arquitecto Tomás Guelda, hace ver que éstos fueron seguramente el respaldo simbólico de sus licencias y una parte importante de sus destinatarios[87].

Con esta edición de los *Principios* García Hidalgo materializaba otra de sus pasiones más profundas: su amor a la enseñanza. Una pasión que

debió exceder a sus propios colegas, como en el caso de Conchillos, y que probablemente le hizo gastar gran parte de su fortuna. El pintor refiere en el Prólogo de su libro que: "habiéndome Dios dado facilidad en el obrar, buena intención en el enseñar y tiempo para inquirir, y posibilidad para el gasto, quise sin haber tenido quien me diera luz del grabar las laminas grabarlas a costa de mal logradas experiencias"[88] .

El artista volvió a la esfera intelectual llevando a la imprenta otro tratado sobre "*Geometría práctica"*[89] . Al igual que su libro de pintura, tampoco se editó con la referencia al impresor ni fecha de edición, si bien, su portada hizo público en el domicilio del pintor la adquisición del libro junto al de los *Principios*: "Se hallaran en su casa, en la Plaça de la Olivera". Una indicación que hace pensar que su establecimiento en la ciudad valenciana no era algo transitorio.

La Plaza de la Olivera, en la parroquia de San Esteban, era por aquel entonces el barrio valenciano de los extranjeros. A ella concurrían gentes de todas clases y condiciones atraídas por su famoso Corral de Comedias[90].

Al tiempo que el artista iba cultivando sus facetas intelectuales y pedagógicas también desarrolló para esta ciudad una frenética actividad pictórica. Trabajó en destacados programas decorativos, como el de la iglesia de San Juan del Hospital (1692) o el del convento de Santa Úrsula (1693-1694)[91] obteniendo un importante éxito en 1693 cuando realizó un cuadro –hoy sin localizar- para el altar mayor de la antigua iglesia de la Misericordia. Dicho cuadro se ensalzó por Fray Luís de Blanes, de la Orden de Predicadores, en un sermón inaugural dedicado al virrey de la ciudad, Don Carlos Homo-Dei, Marqués de Castel Rodrigo y Almonacid[92], citado también por García Hidalgo en sus *Principios*[93].

A partir de 1695 el villenense entró en un periodo oscuro ¿alienado? a caballo entre Valencia y Madrid. Sus viajes debieron ser frecuentes, y en uno de ellos, en mayo de 1696, al llegar a la localidad madrileña de Pinto, el pintor se vio implicado en un pintoresco suceso que le llevó a la cárcel por un supuesto robo de joyas. Al parecer, uno de sus compañeros de viaje, un tal Benito Pérez de Castro, enseñó al villenense durante el trayecto "nueve pares de guantes de Roma y unas arracadas de oro"…y así "con la amistad y cariño de venir juntos" el pintor agarró los guantes haciendo "tema de si se los había de devolver". Finalmente, el artista devolvió las prendas pero el acompañante echó en falta las arracadas y al "discurrir [éste] por no conocerle" que el pintor las había substraído le puso una querella ante el alcalde de Pinto. Como consecuencia el artista ingresó en la cárcel de esta localidad concluyendo la broma cuando las arracadas aparecieron entre los fardos de la galera de Benito Pérez de Castro. El viajero convencido de la inocencia del pintor desestimó la querella poniendo el 24 de mayo un apartamiento

donde pidió al Alcalde de Pinto "soltarle libremente de la prisión en que está…por ser como es el dicho Don Joseph Garzia Idalgo, por ser persona onrada y de buen proceder"[94] .

El suceso, con independencia de su acción, es quizá uno de los que mejor reflejan el carácter del pintor confirmando las palabras de Palomino como un "hombre de raro y extravagante humor". Un humor que debió de ser su "tarjeta de visita" como indica la desasosegada expresión del viajero "por ser como es el dicho Don Joseph Garzia Hidalgo".

Tras este incidente es de suponer que el villenense se dirigiese a la Corte. Sin embargo los datos que a partir de este momento se conocen de su presencia en Madrid son confusos hasta 1702[95]. Todo parece indicar que su residencia estaba subordinada a Valencia cuando en 1697 cobró algunas obras que había hecho para esta ciudad[96] .

Lo cierto es que la vinculación del pintor con la capital valenciana fue haciéndose cada vez más estrecha pese al cambio dinástico que trajo la muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700.

El pintor, sin expectativas profesionales en Palacio, fue alejándose cada vez más de la Corte hasta el punto de llegar el 29 de diciembre de ese año a comprarse una casa en Valencia sita en la calle Fosar de Benimaclet muy cerca del convento de Santo Domingo[97].

Cuando todo parecía perdido en Madrid la vida de José García Hidalgo dio un giro inesperado que fue definitivo en su trayectoria como pintor. En marzo de 1702 muere su discípulo Isidoro Arredondo dejando vacante la plaza que ocupaba como pintor del rey. A partir de ese momento la presencia del villenense en la Corte vuelve a documentarse con total precisión y, cómo siempre, con problemas.

Al parecer, a primeros de agosto de ese año García Hidalgo había pintado un cuadro de una Santa Trinidad por 25 doblones para el Presidente de la Inquisición de Toledo. El pintor, para hacérselo llegar, se lo entregó a un tal Blas Muñoz, Tercero de Nuestra Señora del Carmen, pero el cuadro no se entregó a su destinatario por lo que García Hidalgo decidió ir a Toledo para que se le diese razón de ello. Y lo que la Inquisición le dijo es que el cuadro se había perdido "siendo siniestro" y que los mozos que habían llevado la galera "no habían visto meter el cuadro en ella". En contrapartida se habían encontrado un segundo cuadro del mismo género sin acabar mandándose tasar al pintor Juan van Kessel, quién adujo "que lo menos que [se] podría dar a dicho Blas Muñoz eran 12 doblones por el cuadro que había perdido". García Hidalgo aceptó las consideraciones de los representantes de la Inquisición interponiendo en la Corte una demanda el 20 de agosto contra Blas Muñoz hasta que le diese los 12 doblones o, en su defecto apareciese la pintura o "recibo de la persona a quién se mandaba entregar"[98].

Es difícil dar una explicación coherente a este hecho sin fijar los ojos en García Hidalgo. Quizá el pintor apremiado por las consecuencias que podría acarrear un incumplimiento de contrato llevó a cabo esta estratagema entregando el cuadro sin acabar, acaso un boceto. No obstante las denuncias en el siglo XVII por impagos de obras son frecuentes, y en este sentido su "intermediario" Muñoz parece haberse quedado con todos los doblones.

Mientras tanto la plaza vacante de Isidoro Arredondo se codiciaba por el pintor Juan Vicente de Ribera, quién la había solicitado el 19 de mayo de 1702 sin obtener respuesta. Por ello, el artista volvió a insistir el 7 de febrero de 1703 y en esta ocasión sí obtuvo un informe negativo del Marques de Villafranca que echó por tierra las pretensiones del pintor: "al presente no hay ningunas obras que pintar en los Sitios Reales ni otras partes; y teniendo VM bastantes pintores soi de parecer se le niegue la pretensión que solicita"[99].

García Hidalgo, al tanto de los acontecimientos, remitió dos meses después, el 17 de abril, un memorial a Palacio –hoy perdido- solicitando la plaza de Arredondo en atención a haber sido su maestro y a las diferentes obras que había hecho para la Casa Real. El Marqués de Villafranca en esta ocasión no tuvo reparos para dar su aprobación el 21 de junio declarando: "estoy bien informado de la aplicación y asistencia con que ha acudido al obrador de Palacio en tiempo de Juan Carreño y en las obras de los festejos grandes del Coliseo del Buen Retiro y Salón de los Reinos, y así me parece puede SM hacerle merced del título de Pintor sin gajes"[100]. El informe se remitió ese día a la Covachuela y el 26 de junio un decreto del rey concedía al artista el título de pintor de cámara "ad honorem" pese a su solicitud como pintor titular. El nombramiento se hizo efectivo el 20 de julio de ese año[101]

Parece claro que García Hidalgo contaba esta vez con el favor del Marqués de Villafranca quién debió de informarse seguramente a través de un condiscípulo del pintor villenense: Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

Resulta revelador que en el primer memorial remitido a Palacio por Juan Vicente de Ribera adujera éste como méritos más importantes sus colaboraciones con Ruiz de la Iglesia y Palomino, y que nueve meses más tarde, cuando volvió a enviar la segunda petición, silenciase el nombre del discípulo de Carreño dejando sólo el apoyo implícito del artista cordobés.

Este detalle subliminal podría indicar que Ruiz de la Iglesia estuvo a favor de García Hidalgo y que sus recomendaciones –si tenemos en cuenta esta pista- pudieron ser determinantes en el dictamen del Marques de Villafranca.

En cualquier caso, estos avales no fueron los únicos que hicieron posible el nombramiento de García Hidalgo. La concesión de su título estuvo

también condicionada por unas certificaciones que había entregado el villenense como apoyo a su pretensión. Según refiere el artista en 1707 el monarca le nombró su pintor en atención a una deuda que la Casa Real le mantenía por haber trabajado durante "27 años en todas las obras reales que se ofrecieron en Palacio, y en el Retiro, de lo qual se le quedaron deviendo mil y setecientos ducados como consta por certificaciones dadas por Dn. Manuel Mendieta, al señor Felipe Quinto; los quales cedió el suplicante a S. Magd. el primer año que entró, en cuya atención le dio el título que posehe"[102].

No se tiene ninguna constancia de que al pintor se le dejasen a deber otras obras por la Casa Real que las decoraciones de la comedia *Hado y Divisa* (1680). Los 1.700 ducados que refiere García Hidalgo son equivalentes a unos 19.000 rs, el importe neto de sus honorarios en aquella obra[103] . Si esto fuese así, el villenense logró hacer efectivo lo que con Carlos II no pudo conseguir: la condonación de la deuda por un título de pintor de cámara.

La notificación oficial del nombramiento debió ralentizarse pues el 16 de septiembre de ese mismo año el pintor volvió a solicitar la plaza reclamando esta vez los "honores, y ausencias, y enfermedades de Pintor de Cámara"[104] . Tres días después, tras un nuevo informe del Marques de Villafranca, se hizo efectiva la respuesta del rey: "Tengo ya hecha esta gracia a este sugeto"[105] .

Así pues, García Hidalgo consiguió su anhelado título tras veintidós años de espera formalizándose el pago fiscal de su nombramiento el 2 de octubre[106] . Días después, el 15 de octubre, se expidió la cédula real[107] creándose por primera vez un segundo puesto de pintor de cámara junto al tradicional vaco en ese momento por el reciente fallecimiento de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (+28.IX.1703)

Su nuevo cargo en Palacio apenas le proporcionó algunos trabajos significativos. La monarquía por aquel entonces pasaba momentos muy difíciles intentando entronizar entre los españoles la dinastía Borbón.

El fantasma de una contienda civil auspiciado por los diversos enfrentamientos internacionales iba haciéndose cada vez más visible hasta que finalmente acabó por estallar en 1705 como una guerra de sucesión.

Las fuerzas contra la soberanía borbónica partidarias del archiduque Carlos de Austria tuvieron como punto de partida la ciudad de Valencia estando lideradas por un ingeniero militar, Joan Baptista Basset y Ramos, que había sido precisamente un discípulo de García Hidalgo[108].

Esta circunstancia hizo al pintor villenense mostrar su "fidelidad" a Felipe V ofreciéndose para ir a Valencia y reducir a Basset. García Hidalgo consiguió la aprobación del rey a través del embajador de Francia quién le hizo entrega de un indulto para el revolucionario en el caso de que éste se rindiese a la causa borbónica[109].

El pintor con sesenta años partió para Valencia el 1 de diciembre de 1705. En esta ciudad tomó contacto con el virrey, el Marqués de Villagarcía, para que le facilitase un conducto por barco hasta Denia donde al parecer se encontraba Basset. Los planes fueron modificados cuando el Duque de Gandía comentó al pintor que el insurrecto por aquellas fechas ya había tomado Gandía y Oliva, por lo que García Hidalgo decidió pasar a estas localidades llevando una carta escrita en valenciano para propiciar su encuentro con Basset. Al llegar a Sueca unos campesinos austracistas asaltaron al pintor. Después de interrogarle, y considerar finalmente que era un espía, los asaltantes decidieron matarle. El artista "viéndolos…venir con tal resolución", les suplicó con *rendimientos* un encuentro con Basset que le fue concedido la noche del día 16 en Algemesí[110].

El lider austracista al leer la carta del pintor decidió esa noche llevarle a Valencia encerrándole en la casa de un herrero. Allí permaneció hasta que la ciudad se rindió esa mañana a las tropas del archiduque. El 17 de diciembre Basset le convocó en la Diputación, y tras reconocerle como su maestro, el militar fiel al archiduque abortó la gestión política del pintor decidiendo como condena menor confinarle secretamente en Valencia so pena de muerte[111].

Sin embargo, la presencia del pintor en la ciudad fue vista con recelos por sus vecinos, quiénes a través de una criada, le denunciaron por afecto a Felipe V. En consecuencia la guardia del archiduque apresó al pintor en la cárcel de San Narciso. A los tres días, cuando estaba a punto de ser ahorcado, el general inglés Peterborough ordenó la liberación del artista poniéndole como condición ejecutarle dos retratos: uno suyo y otro del Archiduque. Condición que García Hidalgo excusó –según refiere- por tener problemas en la vista[112].

Durante la reclusión valenciana el artista fue ocupado al parecer "en la guarda de sus murallas"[113], si bien, su lealtad al Borbón siguió manifestándose incluso por escrito. Ya vimos como el pintor ensalzó a Felipe V en una nueva reimpresión de sus *Principios*[114] que llevó a cabo en esta ciudad.

El avance de las tropas borbónicas tras la victoria de la batalla de Almansa el 27 de abril de 1707 liberó al Reino de Valencia y, por consiguiente, al pintor.

García Hidalgo, maltrecho por las vicisitudes valencianas, regresó a Madrid el 29 de junio cayendo gravemente enfermo a los dos días de su llegada. Aquí, sin apenas recursos fue asistido por un "Caballero" probablemente de la nobleza[115].

La convalecencia debió ser larga pero una vez restablecido remitió ese año un extenso rogatorio a Felipe V[116] suplicándole poder trabajar en su arte para traer a su familia todavía en Valencia y remediar así sus necesidades

pues –según refiere- durante la reclusión valenciana "no dio pincelada, ni ganó un real a la Pintura" por no contradecir su negativa de pintar un retrato al general Peterborough[117].

Parece claro que su partidismo borbónico debió restarle trabajo en la capital valenciana si bien su declaración no es cierta. Sabemos por Orellana que el pintor cobró en 1706 unas obras que había hecho para esta ciudad[118].

La Corona, en plena Guerra de Sucesión, no contestó al rogatorio de García Hidalgo. Su cargo de pintor de cámara le facilitó algunos trabajos decorativos en los que coincidió con Palomino[119]. Pero el villenense agravado por sus pérdidas económicas volvió a insistir a finales de ese año con otros dos memoriales[120]. La Guerra de Sucesión le había sido devastadora: numerosos parientes suyos habían muerto -seguramente por ideología borbónica-, cinco casas de su propiedad le fueron arrasadas en Villena y sus bienes saqueados en Valencia[121]. Por otra parte, su salud estaba resentida por diversas heridas y, su mujer, ya en Madrid, "paralítica de los pesares". Ante esto el artista suplicó al rey le concediese "por amor de Dios" los gajes como pintor, botica y casa de aposento[122]. Pero la Corona no contestó.

García Hidalgo, en vista de los acontecimientos, decidió cambiar de estrategia solicitando en los primeros meses de 1708 un puesto vacante como Ayuda de la Furriera[123]. Sin embargo, su petición volvió a quedar en suspense hasta que dos años después, en febrero de 1710, el Condestable, Mayordomo Mayor, dio por fin un visto bueno a la pretensión de sus gajes como pintor[124]. Pero el rey quiso saber como estaba estructurada la plantilla de sus pintores y cuales eran sus honorarios[125]. Los informes que entonces se realizaron fueron contundentes[126]. Palomino era el único pintor entre los titulares que cobraba por la Junta de Obras y Bosques y la plaza de Ardemáns como nuevo pintor de cámara no tenía gajes[127].

Por ello la resolución del secretario de obras reales, don Miguel José de San Juan y Guevara, objetó el 13 de abril de 1710 que "se ha ido siempre con gran reparo [en la concesión de gajes] por lo graboso deste gasto, sin que deel resulte utilidad ni conveniencia al servicio del Rey"[128].

La respuesta del monarca no se hizo esperar: *en otra cosa le atenderé, esto se excuse"*[129].

Pese a todo, varios años después el villenense volvió a remitir otro memorial a Palacio considerando una promesa que al parecer le había hecho la Casa Real. La petición se tramitaba el 1 de enero de 1713 reclamándose el "goze que tiene pedido y [que] corresponde a su empleo» pues "hasta ahora no ha logrado el alivio que se prometía"[130].

Un nuevo informe del 4 de marzo reforzado por la Junta de Obras y Bosques a cargo del Conde de Altamira, el Marques de Valdeguerrero, Don Juan Antonio de Torres y Don Pascual de Villacampa dictaminó favora-

blemente “quan digno es [García Hidalgo] de su Rl. Conmiseración para facilitarle el goze de pintor titular en la vacante de Isidro [sic] de Arredondo que no esta provista”. Con ello se planteaba la confusión (acaso condicionada) entre la categoría del cargo como pintor de cámara y el reclamo de sus gajes como pintor titular.

El informe, acordado por la Junta el 24 de marzo[131], quedó sin respuesta por lo que el pintor, inquieto, volvió a insistir con otro memorial tramitado el 3 de abril de ese año según el citado acuerdo del 24 de marzo[132].

El monarca ante estas insistencias quiso indagar “cuando y como se concedió a D. Joseph García Hidalgo el título de Pintor de Cámara” preguntado una vez más por las condiciones y elecciones generales de sus pintores[133].

El Marqués de Mejorada, portavoz del rey, pidió informes al Mayordomo Mayor y a Miguel de San Juan, quienes remitieron su solicitud a la Junta de Obras y Bosques sin impedir que la respuesta se negase el 9 de junio con un lacónico "excúsese"[134]. Todo parece indicar que sus respuestas eran pretextos pues días después, el 20 de junio, se le concedieron los gajes al pintor Pedro Calabria[135].

Estos reveses palaciegos no minaron las esperanzas del villenense. El pintor volvió a insistir con otros dos memoriales más: uno entregado al rey el día de San Luís de 1714 a través del Príncipe Luís –hoy perdido- y otro remitido a Palacio en enero de 1715[136]. El pintor, ya muy anciano, se lamentaba en este último, “no poderse portar con la decencia de criado de VM” pretendiendo que su título se asentase en los libros del Grefier para formar parte del personal asalariado de la Casa Real.

El 21 de enero de ese año, el Marqués de Villena, nuevo Mayordomo Mayor, volvió a dejar claro tras un informe del Grefier[137] que la petición del pintor solo podría despacharse por voluntad del rey en la secretaría de la Junta de Obras y Bosques[138]. Por ello, el monarca pidió información de “si este sujeto tiene algún sueldo con esta plaza”[139]. El Marqués de Villena, una vez más, contestó a esta petición el 4 de febrero remitiendo la solicitud a la Junta tras referir que el pintor no percibía sueldo alguno por su plaza[140]. Finalmente, el proceso concluyó con una breve respuesta de carácter personal: “quedo en atenderle”[141].

A partir de ese momento el pintor no volvió a mandar ningún memorial más a Palacio. Su batalla inconmensurable por los gajes finalizó en tablas con un triste final para quién había arriesgado su vida por el rey[142].

Es obvio que el villenense, ante su crecida edad, debió considerar la concesión de estos gajes más como un “seguro de vida” para él y su mujer –recuérdese que las viudas del personal empleado en Palacio también recibían “raciones”- que como una auténtica necesidad. La situación económica de García Hidalgo por aquel entonces no era tan desesperada. Su cargo

de pintor de cámara le era profesionalmente favorable con numerosos encargos. Sus trabajos para la Corte –aparte de los palatinos- con obras en los conventos de las Jerónimas del Corpus Christi (1710)[143], Don Juan de Alarcón (1713)[144] o Concepción Jerónima (1714)[145] se compaginaban con otros muchos para poblaciones como Ávila (1705) o Salamanca (1714)[146]. Frecuentes eran también sus encargos para particulares: Marqués de Villafranca, Marques de Canales (1713), Juan Félix Fernández de Caravaca (1716)[147], etc.

Además, su casa en Valencia la tenía a un censo que le reportaba más de nueve sueldos al año[148].

Así pues, tras una leve recuperación económica, las aspiraciones profesionales del villenense no se limitaron en Palacio a sus anhelados gajes. Su afecto a Luís I le hizo pedir al monarca un nombramiento como su pintor. Petición que como otras veces se dirigió en un poema realizado el año 1715 en ocasión de las bodas reales de Felipe V con Isabel de Farnesio:

Pedid al rey, que me dé,
Sobre el Título que tengo,
El de ser vuestro Pintor
Honra que de vos espero[149] .

Pero lo más importante del poema no fue el envite que hizo al príncipe de ser su pintor sino una petición al rey de mandar fundar una Academia de pintura en Madrid:

También os pido, Señor,
Mandéis, si es de agrado vuestro,
Aya Academia, en que estudien
Los Españoles Ingenios.

Con esta inteligente petición a un joven príncipe –hasta ahora nunca señalada- García Hidalgo se convirtió en el germen de lo que años más tarde, en 1726, un discípulo suyo: Francisco Antonio Meléndez, solicitó en un impreso a Felipe V pidiéndole la fundación estatal de una Academia de pintura en Madrid[150].

El viejo García Hidalgo con su moderno libro académico de pintura preparado treinta años antes[151] se adelantó una vez más a todos sus coetáneos españoles incluido Palomino.

Es evidente que esta importante propuesta académica previa a la fundación oficial de la Real Academia de San Fernando en 1752 nunca fue atendida por Felipe V. El monarca más interesado por los artistas foráneos consideró muchos años después la idea de este proyecto en España como de Olivieri (1744) pasando por alto la herencia de Meléndez[152].

García Hidalgo con setenta años no vivió mucho más. Tras este canto del cisne siguió trabajando incansable[153] hasta que el 28 de junio de 1717 el pintor gravemente enfermo mandó testar una declaración de pobreza que ya no pudo firmar "por temblarle mucho el pulso". En ella se declaró sólo como "residente" en la Corte afirmando no tener bienes que testar y los "cortos que hay en el quarto no alcanzan a la dotte" que su mujer doña Josefa Fraile de la Gasca había aportado al matrimonio. Por ello la dejó como única heredera pues durante el matrimonio no tuvo hijos mandando como última voluntad se le enterrase en la iglesia madrileña de San Ginés[154].

Un mes tarde, el 18 de julio, el pintor alojado en una de las casas de la calle Mayor llamadas del Pozo de San Isidro fallecía a los setenta y dos años siendo enterrado tal como había dispuesto[155].

Su declaración de pobreza, previsora para con su mujer, volvió una vez más a no decir toda la verdad, acaso para eludir a sus acreedores. Un año después, el 25 de abril de 1718, su viuda doña Josefa formalizó la venta por poderes de su casa en Valencia[156]. La operación, bien documentada allí por el Barón de Alcahalí[157] concluyó en Madrid el 18 de junio de ese año con una carta de pago por 280 libras[158]. Doña Josefa, al amparo de un amigo de la familia, el fraile Francisco Ortiz, religioso de los mínimos de San Francisco de Paula, vivió cuatro años más falleciendo el 20 de mayo de 1722 tras haber testado previamente[159].

En cuanto al aspecto físico del pintor hoy nos es bien conocido gracias a sus autorretratos, unas veces como artista, otras como monje o incluso como maestro. Identidades que se corresponden plenamente con su talante. Sobra decir que esta faceta coloca a García Hidalgo en un lugar excepcional en nuestra pintura seiscientista tan poco aficionada al retrato de artista, y mucho menos al autorretrato, exceptuando Velázquez.

El autorretrato de los *Principios* es sobradamente conocido por aparecer como frontispicio del mismo libro (fig.1)[160] . Pese a ello ningún autor ha llegado a ver el trasfondo conceptual del grabado. Se han hecho valoraciones subrayando la vanidad nobiliaria del pintor sin tener en cuenta que se trata de una imagen simbólica en un tratado que ennoblece a la Pintura[161]. Otras veces se han descrito los emblemas que aparecen junto al retrato ofreciendo una interpretación descontextualizada centrada en la figura de García Hidalgo[162]. Esto ha hecho ignorar el mensaje alegórico de su "BERA EFIGIE" en la que el autor, paradójicamente, ha pasado a un segundo plano, para mostrar en mayúsculas la verdadera efigie simbólica del Artista. Un Artista noble y laureado que se encarna a sí mismo como autor del libro siendo amparado por sus propias "ARMAS" –aquí hidalgas- que no pueden ser menos para una empresa como es la Pintura. Un arte Noble e Ingenuo en el que se aprehenden todas las demás artes y que es defendido aquí por

razón divina a través de los cuatro evangelistas cuyos doctos y regios inspiradores son también laureados en su defensa de la Pintura. Este complejísimo programa sobre la encarnación del Arte de la Pintura en el Artista –toda una teología sobre la defensa divina del nobilísimo arte- culmina con el escudo de la Casa Real cuya protección se hace palpable por la práctica de sus reyes al ser mostrado Carlos II como un rey artista en un retrato trampantojo trocado por el suyo en el frontis de algunos ejemplares de la primera edición de los *Principios* (fig.6)[163]. Tras esta transfiguración, el artista simbólico –en este caso García Hidalgo- ha de ser necesariamente un pintor de Corte. Un pintor significado con las siglas "*P. RG.*" de Pictor Regis.

Esta bellísima alegoría del Retrato de Artista encarnado en la figura de José García Hidalgo puede considerarse un modelo sublimado de la nobleza del pintor auspiciado por la Corona e inspirado por concepción divina. Es, tras el autorretrato de Velázquez en las Meninas, el único artista español de su tiempo que se ha representado como un pintor regio[164] si bien García Hidalgo se exaltó aquí bajo la naturaleza divina del pintor.

Esta idea sublimada del artista hace comprender la frustración que debió sentir García Hidalgo cuando le fueron desestimadas sus propuestas como pintor de Carlos II.

Su aspecto físico, independientemente de si su indumentaria va a la moda de Carlos II o su edad ronda los treinta y seis años, se caracteriza por la expresión de su mirada, su voluminosa nariz y sus labios finos. Características que unidas al conjunto total de sus rasgos faciales son fácilmente reconocibles en otras representaciones de este género. Un dibujo de la Colección Apelles consignado como el "retrato de un hombre" próximo al círculo de Juan Carreño[165] permite reconocer el autorretrato de un jovencísimo García Hidalgo entre veintiséis y treinta años. Su relación con el autorretrato anterior es evidente por más que en el dibujo el artista se halla representado con mosca y bigote apenas sugeridos en el estereotipo del grabado. Y es que el autorretrato de los Principios como imagen arquetipo de un tratado de pintura se ha realizado teniendo en cuenta las teorías artísticas vigentes sobre la idealización del retrato sin perder sus rasgos distintivos[166]. Así pues, su nariz aguileña apenas sugerida en el grabado se hace patente en el dibujo a través de la punta y el puente. Otros rasgos fisonómicos, como sus labios finos, cara angular, frente ancha o amplia melena se han plasmado también según la finalidad de cada imagen.

Otro autorretrato, esta vez muy similar al dibujo, lo hemos podido identificar gracias a las fuentes antiguas. Según el Conde de Campomanes (1775)[167] el artista se retrató en uno de los cuadros de la serie de San Agustín.

6. *Alegoría del retrato de Artista-Carlos II*. 1691.

Ceán Bermúdez creyó ver el autorretrato en un lienzo –hoy sin localizar- donde estaban representados varios caballeros de ordenes militares[168] . Siguiendo estas pistas hemos podido encontrar el autorretrato en un lienzo de dicha serie: *Transverberación de Agustín ante la Virgen y el Niño*, en presencia de un grupo de agustinos y agustinas[169]. El pintor aparece esta vez como un monje con su cerquillo y cogulla en posición orante (fig. 7). La correlación con el dibujo de Apelles es si cabe mayor que con el grabado. Todas las características de su rostro –incluidos el bigote y la mosca- están visibles en las dos composiciones aunque en el lienzo el pintor nos dirija su mirada penetrante a través de unos quevedos.

El autorretrato que quizá refleje más la autoestima de García Hidalgo como artista es uno que aparece en una portada de un libro que debió confeccionar el pintor para uso privado con manuscritos de diversas materias. Esta portada, titulada "MANO SCRIPTto. DIVERSSA Matteria" –hasta ahora como anónima- ha sido incluida posteriormente en un tomo facticio donde se incorporan escritos de varias épocas (fig. 8)[170].

García Hidalgo vuelve a representarse aquí bajo una alegoría sublimada de la nobleza divina del pintor como artista real. Su retrato aparece en un medallón laureado y cubierto por lambrequines mientras un león le sujeta sobre la tierra. Tras él, un arbusto se alza hasta un cielo lleno de niños alados donde se anuncia a través de un cortinaje el contenido triunfal del discurso.

Este imbricado juego de símbolos: la gloria inmortal del laurel, el carácter noble de los lambrequines, la realeza cristiana del león como emblema de la monarquía, y la divinidad de los seres alados, convierten al pintor representado en un Artista noble cuya naturaleza erudita es auspiciada por sus reyes e inspirada por Dios.

La relación del dibujo con el frontis de los Principios es evidente y ello hace pensar en las diferentes concepciones que el autor tuvo para firmar las portadas de sus libros[171].

Otro autorretrato que también se puede considerar de García Hidalgo es un retrato de un hombre que figura en una miniatura perteneciente a la antigua colección del Duque del Infantado (fig. 9)[172]. Ha sido considerado una efigie de Carreño[173] pero sus rasgos permiten reconocer hoy a un posible García Hidalgo, ya maduro, con un rostro ancho y envejecido dominado todavía por su larga melena, bigote y mosca. Su voluminosa nariz, labios finos y amplia frente parecen coincidir con sus característicos rasgos faciales. La intención probable del retrato como un objeto privado hace ver a un García Hidalgo íntimo muy alejado de su gravedad como pintor regio.

Por último, una de las trasposiciones más curiosas que hizo García Hidalgo de su propia persona es la que llevó a cabo en el grabado de su *Academia de pintura* (fig. 10)[174] . Esta importantísima estampa, la primera

7. *Autorretrato* de José García Hidalgo.

8. *Autorretrato de José García Hidalgo*. Portada de un Libro.

9. Supuesto *autorretrato* de José García Hidalgo. Antigua Col. Duque del Infantado.

en España que refleja una sesión de dibujo en un entorno "académico" del siglo XVII y probablemente una de las primeras en Europa donde se incluye entre los asistentes a una mujer en actitud de dibujar[175] (fig. 11), muestra a un grupo de aprendices y caballeros que pintan afanosamente el modelo natural de un hombre desnudo. Todos se dirigen por un maestro que, dignificado como un caballero, aparece en el ángulo inferior izquierdo ofreciendo sus lecciones a un aprendiz. Este maestro no puede ser otro que el propio García Hidalgo (fig.12). Su enorme nariz, una nariz aguileña remarcada intencionadamente en la sombra de su perfil es el rasgo distintivo de su propia caricatura.

10. *Academia.* Grabado.

A través de esta vida secreta del pintor José García Hidalgo acabamos de reconocer la figura de un artista celosamente sepultado por Palomino. Un artista de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII cuya presencia es hoy imprescindible para entender no sólo la concepción del pintor artista fraguada en la sociedad de su tiempo sino también el rumbo que determina ya la escuela madrileña hacia un derrotero mucho más moderno como es la academia oficial de pintura.

11. *Mujer aprendiz*. Detalle, *Academia*. Principios.

12. *Maestro*. Detalle *Academia*.

NOTAS

[1] Piedra Adarves (2004), pp. 307-327.

[2] Menéndez y Pelayo (1940), T. II, pp. 429.

[3] Garcia Hidalgo (1691) Existe una edición facsímil a cargo de Sánchez Cantón y Rodríguez Moñino (1965)

[4] Valga como ejemplo una *Oración en el Huerto* (2, 37 x 1,79 mts.) con firma apócrifa de Valdés Leal valorado en 2002 por el Mercado Anticuario en 150.000 •. Un año después cuando el nombre de José García Hidalgo se empezó a barajar como su posible autor la estimación del cuadro se redujo a 10.000 •. Duran Subastas (2002) Núm. 371, lote 338; Duran Subastas (2003) Núm. 383, lote 221.

[5] Palomino y Velasco (1715-1724), reimpreso en 3 tomos, 1988.

[6] Palomino y Velasco (1988), T. III, Vida, 208, pp. 492-3.

[7] García Hidalgo (1965) Texto con orla, f.6.

[8] Véase la documentación aportada por Barrio Moya (1995), pp. 33-55.

[9] Esta influencia se hace patente especialmente en algunos lienzos realizados por Arredondo para los plateros madrileños de la Congregación de San Eloy (1693. Palacio Real. Madrid) con la que García Hidalgo mantuvo una estrecha relación.

[10] Palomino y Velasco (1988), T. III, Vida, 223, pp. 557.

[11] Palomino cumple con esta norma citando a García Hidalgo sólo en los dos últimos tomos de su tratado (1724) El primero se publicó en vida todavía del artista (1715) Por tanto al haber sido mencionado es hasta cierto punto lógico pensar que le hubiese correspondido un apartado biográfico.

[12] Palomino y Velasco (1988), T. III, Vida, 226, pp. 567-569.

[13] Ponz (1988), T. I, p. 676, nota 1.

[14] Orellana (1930) Reimpreso en 1995, pp. 524-531.

[15] Orellana (1930) Reimpreso en 1995, p. 524 y 527 respectivamente.

[16] El uso del don en el siglo XVII no fue una vanidad exclusiva de García Hidalgo. El deseo casi obsesivo de ennoblecimiento por parte de los españoles, así como de demostrar su nobleza, fue algo habitual en la sociedad de su tiempo.

[17] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM) Pº 14011, fol. 125, recogido por Barrio Moya (1996), pp. 61-75.

[18] Rújula y Martín Crespo y Rújula de Ochotorena (1920) p. 61.

[19] Piedra Adarves (2004), p. 307.

[20] Recuérdese que en el norte de España -donde aún hoy se blasonan artísticamente los apellidos- muy cerca de Asturias, los vizcaínos "*se preciaban de ser nobles por nacimiento*". La cita se ha tomado de Gállego (1995) p. 86, nota 3.

[21] Ceán Bermúdez (1800), Ed. facsímil, 1965, T. II, pp. 164-169.

[22] Ceán Bermúdez (1800), Ed. facsímil, 1965, p. 166.

[23] Lorenz de Rada (1705). Citados por Aterido Fernández (1997), p. 96. Véanse también algunos grabados de su libro de pintura con figuras en posiciones de asalto empuñando espadas y dagas Sánchez Cantón y Rodríguez Moñino (1965), núms. 97, 98 y 99.

[24] Esta idea se ha deducido de Santiago Páez (1989), p. 19; quién refiere que Ceán pudo haberse informado sobre los pintores Meléndez a través de Francisca Meléndez.

[25] García Hidalgo le mencionó en sus *Principios* (Ed.1965, f.6.) como *Isidoro de Redondillo* acaso con cierta ironía. Esto hizo que Ceán le considerase como dos pintores diferentes. En ninguno de los dos casos el autor del "Diccionario" declaró haber aprendido este pintor con García Hidalgo llegando incluso a referir en la voz de "Arredondo" que su maestro se trataba de "*un D. Joseph García, distinto del pintor de Carlos II, porque este estaba entonces por Italia o Valencia*" (Ed. 1965, T. I, pp. 74-76). En el caso de Redondillo le hizo aprendiz de Ángelo Nardi (Ed. 1965, T. IV, p. 164).

[26] Es citado también por García Hidalgo como su discípulo (Ed. 1965, f.6.). Sin embargo Ceán le hizo sólo aprendiz de Francisco Rizi (Ed. 1965, T. II, p. 212).

[27] Biblioteca Nacional de Madrid (BN) Manuscritos 22.487-22.491

[28] Ceán Bermúdez (1965), T. III, pp. 114-115 y 118 respectivamente. El académico vuelve a omitirlos en (1825) llegando a referir en el T. IV, p. 237 que Miguel Jacinto aprendió su facultad "*con un discípulo de D. Juan Carreño de Miranda*" sin llegar a decir el nombre.

[29] Zapata Fernández de la Hoz (1989), pp. 36-49.

[30] Piedra Adarves (1990), pp. 325-326.

[31] Se trata de la primera autobiografía de un artista español publicada en un tratado al modo de los italianos. Sobre este respecto véase el estudio de Hellwig (1999), pp. 119-120.

[32] García Hidalgo (1965), prólogo, capítulo 3, p-7v. Hemos de recodar que el Reino de Valencia se configuró como un estado independiente dentro de la Corona de Aragón con Jaime I el Conquistador (1233-1245) mientras que el Reino de Murcia quedó adscrito a Castilla en 1263 con Alfonso X. Sobre el apodo "El Castellano" véase Piedra Adarves (1990). Sobre la altivez de los Castellanos Herrero García (1928), pp. 93-123.

[33] García Hidalgo (1707)

[34] Figura en un lardón hecho en el Prólogo del ejemplar de los "Principios" que fue propiedad de José Francés. Sánchez Cantón Y Rodríguez Moñino (1965), p. 65.

[35] Palomino (1988), T. III, p. 557. Véase nota 32.

[36] Garcia Hidalgo (1965), parte 2, f. 7 y 7-v. Por lo que respecta a la cronología de estas etapas véase Piedra Adarves (2004), pp. 308-310.

[37] Garcia Hidalgo (1965), parte, f. 7-v.

[38] Garcia Hidalgo (1965), parte, f. 7-v.

[39] Palomino y Velasco (1988), T. III, p. 557. Recuérdese que Palomino nunca viajó a Italia.

[40] Garcia Hidalgo (1965), parte 3, f. 7-v.

[41] "Vicente Salvador, pintor". Dicha biografía se elaboró con motivo de un proyecto sobre una segunda edición ampliada del *Parnaso* de Palomino. Este proyecto, finalmente malogrado, pretendió a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incluir noticias biográficas de pintores que no figuraban en la primera edición de 1724 (Archivo San Fernando 62-8/5).

[42] Estos datos se han tomado de una declaración testamentaria que hizo Josefa Fraile el 19 de octubre de 1718. AHPM, Pº 13487, f. 707. En cuanto a su retrato Ceán recogió la tradición (Ed. 1965) T.2, p. 168 de ser el de una "*joven que está en el cuadro de los fieles que presentan alhajas al santo*" de la serie de San Agustín. Dicho cuadro es el de Agustín recibe dones de los ricos para ayudar a los pobres, depositado por el Museo del Prado en la iglesia de San Jerónimo de Madrid (Núm. Cat. Prado: 3268) Pérez Sánchez (1991), p. 332.

[43] Garcia Hidalgo (1965), parte 3, f. 7-v.

[44] Gaya Nuño (1981), pp. 23-31.

[45] Piedra Adarves (2004), p. 310.

[46] Ceán Bermúdez apuntó en su *Diccionario* (Ed. 1965, T. II, p. 167) que la serie constaba de 24 lienzos, sin embargo, un inventario realizado por José Madrazo y Juan Antonio Ribera para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de la desamortización del convento el 16 de abril de 1836 registró en la Enfermería "*27 cuadros grandes apaisados con varios pasajes de la Vida de San Agustín*". Archivo Academia San Fernando, 35-7/1. El conjunto fue a parar al Museo de la Trinidad y de ahí al Museo del Prado. Pérez Sánchez (1991), pp. 78, 332-334, 350, 356-357, 475-476.

[47] Palomino y Velasco (1988), T. III, Vida, 223, pp. 557.

[48] Piedra Adarves (2000), núm. 146, pp. 74-75.

[49] Hernández Guardiola (1990), pp.19-20.

[50] Piedra Adarves (2004), pp. 312-316.

[51] Esta coincidencia ya fue referida por Piedra Adarves (1997), p. 439, nota 5.

[52] Zapata Fernández de la Hoz (2000), pp. 131-132.

[53] Archivo de Palacio (AP) Personal, Expediente, 410/7, 1681, Petición de una plaza como pintor adhonorem de Carlos II.

[54] Palomino y Velasco (1988), T.III, Vida 186, p. 455.

[55] Zapata Fernández de la Hoz (2000), pp. 163-164.

[56] Zapata Fernández de la Hoz (2000), p. 161.

[57] Se han podido saber las impresiones que causaron sus pinturas gracias a una descripción -al parecer de Calderón- intercalada en el manuscrito de la obra teatral. Véase Hartzenbusch (1945), T. XIV, pp. 335-392.

[58] AP, Sección Administrativa, Buen Retiro, Cª 11744/37. A esta cantidad se le restaron 1.500 rs. por diversas bajas quedándole un total neto de 19. 000 rs. (Cª 11744/42). Los documentos son recogidos con signatura antigua por Shergolg y Varey (1982), Vol. 1, p. 132.

[59] Shergolg y Varey (1982), Vol. 1, p. 132.

[60] AP, Administrativa, Buen Retiro, Cª 11744/41. Shergolg y Varey (1982), p. 135-6.

[61] Se recurrió incluso a los "gastos secretos" del rey sin llegar a pagarse a todos los pintores. AP, Administrativa, Buen Retiro, Cª 11744/41, Cª 11744/42, Cª 11744/48 y Cª11731/24. Algunos documentos se recogen en Shergolg y Varey (1982), p. 140, 145-147.

[62] AP, Exp., 1681, Memorial. Véase nota 53.

[63] Dicha cantidad es equivalente a unos 7.848 rs. por lo que el pintor ya habría cobrado más de la mitad del total. Sin embargo, como veremos más adelante, esta cifra podría haber sido un descuido del escribiente al haber referido 700 por 1700: unos 19. 000 rs. es decir, el importe neto de sus honorarios.

[64] AP, Exp., 1681, Memorial, Véase nota 53.

[65] La cesión de un título por dinero no fue algo exclusivo de García Hidalgo. Angelo Nardi, por ejemplo, perdonó en 1631 a la Casa Real una deuda de 2000 ducados por el nombramiento de pintor del rey.

[66] El Mayordomo Mayor pidió informe al Grefier el 14 de septiembre de ese año. Éste contestó el 17 de noviembre remitiéndose a la Junta de Obras y Bosques. El 2 de diciembre el secretario del rey José de Mendieta orientó la petición al secretario de Obras y Bosques, Bernadino Arando, a quién se escribió tres días más tarde sin conocerse respuesta. AP, Exp., 1681, Tramitación de una plaza como pintor ad-honorem (incluye varios documentos).

[67] Su firma como "Pictor Regis" se registra al menos en dos lienzos de esta serie pintados por aquellos años: Agustín recibe dones de los ricos para ayudar a los pobres (Núm. Cat. Prado: 3268) y Transverberación de Agustín (Núm. Catalogo Prado: 5862). Véase Pérez Sánchez (1991), pp. 332 (núm. 1087) y 333 (núm. 1091) respectivamente.

[68] Garcia Hidalgo (1965), grabado 118.

[69] Lara (1684). El informe se encuentra junto al grabado en página sin numerar.

[70] Garcia Hidalgo (1685)

[71] Garcia Hidalgo (1965) grabado 159.

[72] Siguiendo las fechas de la elaboración del libro entre 1680 y 1693, el grabado se hubo de realizar en 1686.

[73] Garcia Hidalgo (1965), Prólogo, capítulo 6, p. 8-v.

[74] Palomino y Velasco (1988), T. 2, p. 260.

[75] Garcia Hidalgo (1965), Prólogo, capítulo 5, p. 8.

[76] Un año después Ayala falleció tasándole García Hidalgo su colección de pinturas. AHPM, 9878. fs. 57/v–60. Recogido por Burke y Cherry (1997), Part 2, p.1616. Sobre el cuadro Urrea (1975), p. 116.

[77] En este domicilio vivió al menos desde 1682 según declara en el pleito contra la Hermandad de los siete Dolores. AHPM, 10747, f. 467 y ss. Recogido por Saltillo (1947), pp. 63-64. En la tasación de las pinturas de Ayala también consta este domicilio. Actualmente "Las Cuatro Calles" se corresponde con la madrileña Plaza de Canalejas.

[78] Piedra Adarves (2004), p. 320

[79] Sobre este movimiento véase López Piñero, Navarro Brotons y Otros (1998), vol. I, pp.17-31.

[80] Piedra Adarves (2004), pp. 313-314.

[81] Entre 1689 y 1690 figuran pagos a nombre de José García por tareas pictóricas en el Buen Retiro. En uno de ellos es consignado como pintor de dicho sitio al hacérsele un pago el 25 de septiembre de 1689 "*con dos escritorios de ébano y carey*" (Archivo General de Simancas [AGS] CMC, 3ª Leg. 2076 [2] f. 116.). Este mismo año, el 19 de octubre, se le paga por la "*pintura de la fachada del Casón del Buen Retiro que mira al jardín del rey*" (AGS, CMC 3 ª Leg. 2076 [2] f. 88) y días más tarde, el 29 de octubre, se le hace otro pago por "*el verde y oro que dio a los balcones y antepechos de los jardines del Caballo*" (AGS, CMC 3ª Leg. 2076 [2] f. 88-v.). El 17 de mayo de 1690 recibe 6.800 rs. por haber pintado dos barcas pequeñas (AGS, CMC, 3ª Leg. 2076 [2], f. 120). Debo estas noticias a Ángel Aterido Fernández. Es casi seguro que se trata de nuestro García Hidalgo, si bien, al estar referido solo con el nombre y el primer apellido conviene tratar estos datos con extrema precaución. En aquel momento trabajaban en Madrid otros pintores con el nombre José García, entre ellos, José García Ballesteros, José García Delgado, un José García que tasa unas pinturas en 1695 con firma distinta a García Hidalgo; Agulló (2006), p. 125 o incluso el José García que cita Palomino como pintor de perspectivas en la vida de Antonio Castejón; Palomino y Velasco (1988), T. III, Vida 181, p. 435.

[82] En 1691 firma un *San Vicente Mártir* y un *San Lorenzo* al parecer para este convento; Piedra Adarves (2004), p. 320. En 1692 se le pagan 114,5 libras por tres pinturas para el retablo mayor. Teixidor (1949), T. I, p. 48.

[83] García Hidalgo (1965), Prólogo, 5, f. 8.

[84] García Hidalgo (1965) véanse los grabados 75 a 77 y 130 a 142.

[85] Una versión actualizada de la edición de 1965 se ha hecho en 2006 por la Universidad Politécnica de Valencia si bien no es edición facsímil y sus grabados se han alterado informáticamente. De esta edición cabe destacar el artículo de Navarro de Zuvillaga (2006), pp. 157-185. Recientemente el Museo del Prado ha adquirido tres ejemplares de los Principios procedentes de los legados Madrazo (Mad/ 189) y Cervello (Cer/314 y Cer/315) no consignados en el estudio de 2006.

[86] Archivo Histórico Nacional, Consejos, Libro 1266, ff. 69-70.

[87] Garcia Hidalgo (1965), Prólogo, capítulo 5, f. 8. Sobre estos artistas véase Aldana Fernández (1970), pp. 91, 97, 143, 181, 353-355.

[88] Garcia Hidalgo (1965), capítulo 6ª, f. 9. Sobra decir que este proyecto debió ser excesivamente caro en la época y que sólo un artista con una economía especialmente holgada pudo llevarlo a cabo.

[89] Garcia Hidalgo (¿1692?). El libro tuvo también varias ediciones. Una simplificada (Museo del Prado, (Cer/ 156) y otra con Adiciones (Biblioteca Nacional de Madrid, R/34825).

[90] Sobre esta plaza Calvo Y Pelarda (1883).

[91] Piedra Adarves (2004), p. 321.

[92] Se da noticia de este sermón –hoy sin localizar- en Orellana (1995) pp. 529-30.

[93] Garcia Hidalgo (1965), prólogo, capítulo 5, f. 8.

[94] AHPM, Pº 13598, fols. 343. Piedra Adarves (2004), p. 322.

[95] Se han dado a conocer varios documentos a nombre de José García, como una petición de un préstamo en 1698 a un Don José de Anchia (AHPM, Pº 14515, f. 612) o una demanda interpuesta en 1699 a la Hermandad de San Lucas; Agulló (1994), p. 147. Dichos documentos no pueden considerarse rotundamente de García Hidalgo. Véase nota 81.

[96] Orellana (1995), p. 53.

[97] Archivo del Colegio del Patriarca. Valencia, Pº 08706, escrituras del 29- XII-1700 y 30- XII-1700. Los documentos tuve ocasión de localizarlos en el verano de 1987.

[98] AHPM, Pº 12338, fol. 870-871. Agulló (2006), p.127.

[99] AP, Personal, 16576, Expediente. 3. En aquel momento eran pintores del rey Manuel de Castro, Juan van Kessel, Vicente Benavides (+1703) y Antonio Palomino, siendo pintor de cámara Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

[100] AP, Exp., 21-junio-1703, Informe del Marqués de Villafranca dirigido al Marques de Ribas. Se da noticia también del memorial perdido del 17 de abril.

[101] AP, Exp., 26-junio-1703, Decreto del rey concediendo la plaza de pintor de cámara ad honorem con anotaciones de los trámites.

[102] AP, Exp., 10-diciembre-1707, Memorial enviado por José de Granada al Condestable. Se sabe que Mendieta expidió certificados a algunos pintores que no llegaron a cobrar estos trabajos. Por ejemplo, al pintor Diego Hongo le entregaron en 1685 estas certificaciones con objeto de justificarse ante sus acreedores. En 1692 el artista seguía reclamando su deuda a la Casa Real. AP, Administrativa, Buen Retiro, Cª 11744/83.

[103] Esto podría demostrar que la cifra de 700 ducados referida en el memorial de 1681 pudo haber sido un error del escribiente al querer referir 1700.

[104] AP, Exp., 16-septiembre-1703, Memorial remitido al Mayordomo Mayor, Marqués de Villafranca.

[105] AP, Exp., 19-septiembre-1703, Informe del Marqués de Villafranca con la respuesta del rey.

[106] AP, Exp., 2-octubre-1703. Pago de la media annata. El pintor pagó lo equivalente al impuesto de un pintor titular ad-honorem, es decir, 3750 maravedíes.

[107] AP, Sección Registros, Reales Cédulas, T. 18 (1698-1712), ff. 200-v/201-v.

[108] Sobre Basset, Cervera Torrejón (2003)

[109] Garcia Hidalgo (1707), ff. 1 y 4.

[110] Garcia Hidalgo (1707), ff. 1-3.

[111] Garcia Hidalgo (1707), ff. 3-6.

[112] Garcia Hidalgo (1707), ff. 6-8.

[113] AP, Exp., 28-febrero-1710, Informe del Condestable, Mayordomo Mayor, sobre la concesión de los gajes a García Hidalgo como pintor del rey.

[114] Garcia Hidalgo (1965), p. 65. Véase nota 34.

[115] Garcia Hidalgo (1707), f.8.

[116] Garcia Hidalgo (1707)

[117] Garcia Hidalgo (1707), f. 8.

[118] Orellana (1995), p. 530.

[119] Zapata Fernández de la Hoz (1989), pp. 36-49

[120] AP, Exp., Uno, sin fecha pero timbrado al dorso en 1707 (por error se ha creído este documento de 1708). Está remitido al Conde de Benavente. Otro ya citado del 10 de diciembre de 1707.

[121] AP, Exp., Según refiere en el memorial timbrado en 1707 "*le han muerto dos primos hermanos, un tío y cinco sobrinos*".

[122] AP, Exp., Memorial, 10 de diciembre de 1707.

[123] AP, Exp., El memorial no se conserva pero sí su insistencia comunicada al Condestable el 4 de julio de 1708. La vacante ha de ser la producida por el fallecimiento de Ruiz de la Iglesia.

[124] AP, Exp., 28-febrero-1710, Informe del Condestable, Mayordomo Mayor.

[125] AP, Exp., 17-marzo-1710, Petición del Marques de Mejorada al Condestable con anotación del 26 de marzo pidiendo información al veedor de obras reales.

[126] AP, Exp., El veedor de obras reales, Juan de Morante, respondió el 30 de marzo de 1710. Se da razón de ello al Marqués de Mejorada en 3 de abril, quién a su vez solicitó información el 9 de ese mes al secretario de obras reales, D. Miguel de José y San Juan de Guevara.

[127] Fue cubierta el 20 de junio de 1704 a la muerte de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

[128] AP, Exp., 13-abril-1710. Respuesta del secretario de obras reales al Marques de Mejorada.

[129] AP, Exp., Respuesta del rey en el informe del Condestable fechado el 28 de febrero de 1710.

[130] AP, Exp., 1-enero-1713, Remisión del Memorial de García Hidalgo a Miguel de San Juan. Lleva una nota adjunta del 10 de febrero de 1713 pidiendo informe al veedor de obras reales.

[131] AP, Exp., 4-marzo-1713, Informe de la Junta de Obras y Bosques dirigido a Don Miguel de San Juan. El acuerdo se notifica el 24 de marzo en el dorso del decreto del 1 de enero de 1713.

[132] AP, Exp., Memorial e Informe de la Junta de Obras y Bosques remitido el 3 de abril de 1713 a Miguel de San Juan.

[133] AP, Exp., El Marqués de Mejorada encargado de esta operación pidió varios informes. Por un lado al Marqués de Villena el 5 de abril de1713 y por otro a Miguel de San Juan el 20 de abril de ese año.

[134] El Marqués de Villena respondió el 15 de abril de 1713 y Miguel de San Juan y Guevara el 22 de mayo de ese año. La resolución se hizo pública el 9 de junio adjuntándose en el trámite hecho por la junta el 3 de abril de 1713.

[135] AP, Cédulas Reales, T. 19, ff. 5-v/6-v.

[136] AP, Exp., 8-enero-1715, Memorial de José García Hidalgo donde se informa del entregado en 1714.

[137] AP, Exp., 11-enero-1715, Informe del Grefier al Marqués de Villena al dorso del memorial de 1715.

[138] 21-enero-1715, Informe del Marqués de Villena.

[139] Respuesta en el informe del Marques de Villena, 21-enero-1715.

[140] AP, Exp., 4-febrero-1715, Informe del Marques de Villena.

[141] AP, Exp. Respuesta en el Informe del Marqués de Villena, 4-febrero-1715.

[142] Se ha apuntado en alguna ocasión que el monarca le condecoró con la Cruz de la Orden de San Miguel; Urrea (1975), p. 100. Sin embargo el pintor nunca hizo referencia a esta condecoración en sus memoriales. El Conde de Campomanes (1978), p. 255, refirió que García Hidalgo fue Caballero de la Orden de San Miguel sin relacionar esta distinción con Felipe V. El grabado de su escudo "*García*" realizado en 1686 (Ed. 1965, grabado 159) muestra entre sus adornos una encomienda en forma de cruz flordelisada que es el distintivo de una Orden Militar no fácil de identificar.

[143] Este convento guarda un lienzo de "Santo Toribio de Mogrobejo" confirmando a Santa Rosa de Lima, Tovar (1983), p. 70.

[144] Se conserva un conjunto de ocho lienzos (*San Jerónimo*, *San Francisco de Asís*, *San Ignacio de Loyola*, *San Pedro Nolasco*, *San Agustín*, *Santa Teresa de Jesús*, S*anta Catalina de Siena*, *Santo Domingo de Guzmán*) atribuidos por P. F. García Gutiérrez a Francisco Rizi sin advertir que uno de los lienzos, el de *San Jerónimo*, está firmado por García Hidalgo en 1713. Asimismo, una *Asunción de la Virgen* del mismo convento atribuida erróneamente a Carreño, es obra de García Hidalgo. Véase García Gutiérrez y Curros Ares (1998), T. II, núms. 26-33, pp. 88-103 y núm. 24, pp. 81-84, respectivamente.

[145] Se trata de una *Crucifixión del Señor*; Urrea (1975), p. 110. El convento ya no existe y el cuadro se halla actualmente en paradero desconocido.

[146] Serie de monjas con el retrato de *doña María de Austria* en el convento de agustinas de Madrigal de las Altas Torres (Ávila); Piedra (2004), p.326; para sus obras en Salamanca véase Montaner (1987), núm., 197, pp. 278-183.

[147] Barrio Moya (1996), pp. 61-75; Barrio Moya (1997), pp. 55-72, respectivamente.

[148] Esta información procede de un poder que da Josefa Fraile de la Gasca el 25 de abril de 1718 para la venta de esta casa en Valencia. AHPM, Pº 13.487, ff. 577.

[149] García Hidalgo (1715) Se conocen otros poemas de García Hidalgo dedicados a Luís I recogidos por Sánchez Cantón Y Rodríguez Moñino (1965), pp. 78-82. A los ahí referidos cabe añadir: Garcia Hidalgo (1709)

[150] Meléndez (1726) El impreso se encuentra en el Archivo de la Academia de San Fernando y ha sido estudiado Bédat (1989), pp. 27-30.

[151] Según el citado informe de Gaspar Agustín de Lara (1684) el libro de los Principios ya estaba compuesto básicamente en 1684.

[152] Sobre estas propuestas académicas véase Calvo Serraller (1982), pp. 219-220.

[153] Unos meses antes de morir, el 25 de noviembre de 1716, tasaba las pinturas del médico murciano Juan Félix Fernández de Caravaca. AHPM, 14.169, f. 564-v y 567, recogido por Barrio Moya (1997), pp. 55-72.

[154] AHPM, Pº 13.487, f. 421-421-v. El documento lo dio a conocer el Barón de Alcahalí (1897), ed. 1989, pp. 130-131.

[155] Archivo parroquial de San Ginés (Madrid), Partida de defunción, 28 de julio de 1717, Libro Difuntos 14, f. 284. En Alcahalí (1989), pp. 131-132

[156] AHPM, Pº 13.487, ff. 577-78. Véase nota 148.

[157] Barón de Alcahalí (1989), pp. 130-132.

[158] AHPM, Pº 13.487, ff. 599-599-v. Carta de pago que otorgo doña Josefa Fraile de la Gasca, 18-junio-1718.

[159] AHPM Pº, 13.487, ff. 707-707-v, 19-octubre-1718. El 22 de abril de1722 hizo una dotación ante el escribano "*Joseph Antonio de Cavezón*" sin localizar. Su partida de defunción se halla en el Archivo de la Parroquia de San Ginés (Madrid) Libro Difuntos 14, f. 404.

[160] Sánchez Cantón y Moñino (1965), p. 83, grabado núm. 2.

[161] Orellana (1995), p. 527-528.

[162] Cortés (2006) pp. 90-92. Este autor aporta una muy considerable información sobre los Principios de García Hidalgo.

[163] Se ha dicho que el retrato del rey es un recorte pegado sobre la lámina base; Galindo Mateo (2006), p. 38, pero un estudio atento de la lámina conservada en el ejemplar de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid hace ver que no es ningún recorte sino una composición hecha en la misma imprenta con dos planchas diferentes sustituyendo en un mismo papel la efigie del pintor por otra que se ha colocado con la del monarca.

[164] Brown (1988) p. 121, nota 15, ha demostrado que Velázquez es el primer pintor español autorretratado como artista digno de reyes.

[165] Véliz (2002), pp. 77-79.

[166] Véase el magnífico estudio de Waldmann (2007) donde se incluye el autorretrato grabado de García Hidalgo sin hacer ningún comentario.

[167] Campomanes (1978) p. 255.

[168] Cean Bermdúdez, (1965) T. 2, p. 169

[169] Depositado por Museo del Prado (núm. cat. 5862) en el Museo de Arte de Cataluña (Barcelona) Véase nota 67.

[170] Se encuentra en "*Mamotreto…*" Ha sido estudiado por López Torrijos (1991), pp. 27-36. Esta autora analiza uno de los textos referente a las colecciones del Marques de Heliche escrito probablemente por García Hidalgo. Recordemos que el pintor estudió estas colecciones a su llegada a la Corte según refiere el mismo artista en la autobiografía de sus *Principios* (ed. 1965, parte 3, f. 7-v) El libro incluye además un retrato de Heliche a lápiz (210 mm. x 141 mm.) que atribuimos también a García Hidalgo por técnica. Otros escritos refieren temas del siglo XVII por lo que es muy probable que correspondan a los recopilados por García Hidalgo. El hecho de haberse trascrito en fecha posterior muchos de ellos ha dificultado enormemente la tarea de saber lo que hubo de corresponder al libro del pintor. La portada que estudiamos esta realizada a pluma y aguada. Mide 242 mm. x 155 mm.

[171] Un dibujo a pluma muy similar con el rostro de una mujer enmarcado en un medallón sobre tierra se encuentra en el reverso de una de las láminas pertenecientes al libro de los Principios que guarda el museo del Prado procedente de la colección Cervello (Cer/314). Lámina: *San Jerónimo azotado por los ángeles*. Dicho dibujo se pude considerar también obra de García Hidalgo.

[172] Óleo sobre cobre, 5 ½ x 6 ½. Se conoce gracias a una vieja fotografía procedente de la Junta de Iconografía Nacional conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid.

[173] Sentenach (1913), p. 14

[174] García Hidalgo (1965), grabado 1.

[175] Existen diversas representaciones de academias o talleres en los que aparecen chicos junto a maestros haciendo prácticas con estatuas, entre ellas: *Academia* de Baccio Bandinelli en Roma grabado por Agostino Veneziano, 1531; *Academia* de Baccio Bandinelli en Florencia grabado por Enea Vico, h. 1550; *Academia* de Bellas Artes por Cornelius Cort según Johannes Stradanus, 1578; Las artes de la pintura y escultura por Jan van der Straet; *Academia* de Dibujo por Odoardo Fialetti; Pintura al óleo de Theodor Galle; Dibujos de la Academia de Berlín por Agustín Terwesten, 1696. El caso más parecido a la composición de García Hidalgo es un dibujo del natural en el estudio de Rembrandt, h. 1650, si bien aquí son todos hombres ante un desnudo femenino.

BIBLIOGRAFÍA

Agulló (1994)
AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la pintura española. I.* Madrid, Museo del Prado, 1994.

Agulló y Cobo (2006)
- *Documentos para la historia de la pintura española. III*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2006.

Alcahalí (1897)
ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (1897). Valencia, edición Librerías "París-Valencia", 1989.

Aldana Fernández (1970)
ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Guía abreviada de Artistas Valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970.

Aterido Fernández (1997)
ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: "El grabador madrileño Gregorio Forman y Medina", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXXVII (1997), pp. 87-99.

Barrio Moya (1995)
BARRIO MOYA, José Luís: "Isidoro Arredondo pintor madrileño del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* tomo XXXV (1995), pp. 33-55.

Barrio Moya (1996)
- "El pintor José García Hidalgo, tasador de las pinturas de don Manuel Coloma, segundo Marqués de Canales (1713), *Revista Murgetana,* nº 92 (1996), pp. 61-75.

Barrio Moya (1997)
- "La biblioteca del médico murciano don Juan Félix Fernández de Caravaca, *RM* nº 93 (1997), pp. 55-72.

Bédat (1989)
BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989

Brown (1988)
BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII,* Madrid, Alianza Forma, 1988,

Burke y Cherry (1997)
BURKE, M. B., y CHERRY, M.: *Spanish Inventories I, Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Tomo 2, Ann Arbor, The Getty Information Institute Ann Arbor, 1997.

Calvo y Pelarda (1883)
CALVO Y PELARDA, M.: "La Plaza de la Olivera, una nota para el Quijote", *Revista de Valencia* (1883).

Calvo Serraller (1982)
CALVO SERRALLER, Francisco: "Las academias artísticas en España", epílogo al libro de N. PEVSNER, *Las Academias de Arte,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, pp. 219-220.

Campomanes (1978)
CAMPOMANES, Pedro Rodríguez: Conde de: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775). Madrid, edit. Nacional, 1978.

Ceán Bermúdez (1800)
CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800) Madrid, edición Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 2, 1965.

Ceán Bermúdez (1825)
- *Historia del Arte de la Pintura,* Madrid (1825). Inédita. Archivo de la Real Academia de Bellas de San Fernando. Madrid.

Cervera Torrejón (2003)
CERVERA TORREJÓN, José Luís: *Basset: Mite i realitat de l'heroi valenciá,* Valencia, Eliseu Climent, col. Biblioteca d' estudis i investigacions, nº 42, 2003.

Cortés Romero (2006)
CORTÉS ROMERO, Valeriá: "Los Principios del arte de la pintura, imágenes especulativas" en *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura de don José García Hidalgo,* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia Vicerrectorado de Cultura-Tératos, 2006, pp. 83-155.

Durán Subastas (2002)
DURAN SUBASTAS, Madrid, mayo 2002, nº 371, lote 338.

Durán Subastas (2003)
- Madrid, junio 2003, nº 383, lote 221.

Galindo Mateo (2006)
GALINDO MATEO, Inocencio "Sobre una edición crítica de imágenes: los Principios de García Hidalgo" en *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura de don José García Hidalgo,* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia Vicerrectorado de Cultura- Tératos, 2006, pp. 17-64.

Gállego (1995)
GÁLLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista,* Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.

García Gutiérrez y Curros Ares (1997)
GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedo Francisco y CURROS Y ARES, Sor María de los Ángeles: *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón,* Madrid, Orden de Nuestra Señora de la Merced, 1997, 2.

García Hidalgo (1685)
GARCIA HIDALGO, José: *A la Católica y Real Magestad de Carlos II (Que dios Guarde) Rey de las Españas.* Mandose

glosar esta dezima, por inglosable, al affunto de la debida, y Católica acción que executó Carlos Segundo (que Dios guarde) viniendo del Pardo el dia 20 de Enero deste año de 1685, en *Papeles varios, políticos manuscritos e impresos en versos y prosas*. Biblioteca Nacional, Madrid, Sig. Manuscritos 9149.

García Hidalgo (1691)
- *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura* (Valencia, 1691). Edición a cargo de SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, Madrid, Instituto de España, 1965.

García Hidalgo (1692)
- *Geometría práctica, sobre los problemas no resueltos, y formación de figuras de lados par, y impar, con lado propuesto: sin circulo, pantómetra, grados, ni cartabón: con la novedad, claridad, y sutileza, que se manifiesta en su operación* (1682), Valencia, ¿1692?

García Hidalgo (1707)
- *Rogatorio a Felipe V*. Madrid, 1707, 8 págs. Biblioteca Nacional (Madrid), VE/1224-46.

García Hidalgo (1709)
- *En Ocasión del Feliz Cumplimiento de los Dos años del Serenísimo Señor Luís Fernando, Príncipe de Asturias.* Madrid 1709 incluido en el libro de PABLO DE LA PEÑA Y LEZCANO, *Memorial por la primacía del glorioso Mártir S. Elpidio,* Biblioteca Nacional (Madrid), 3-74388.

García Hidalgo (1715)
- *En ocasión del feliz casamiento del Rey nuestro Señor Don Felipe Quinto, que Dios guarde, con la Reina nuestra Señora Doña Isabel Farnesio, que Dios prospere: da la Enhorabuena al Serenísimo Príncipe de Asturias, Don Luís primero desde nombre en España, nuestro señor.* Madrid 1715, Biblioteca Nacional (Madrid), VE-418 (52).

Gaya Nuño (1981)
GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Vida de Acisclo Antonio Palomino.* Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1981.

Hartzenbusch (1945)
HARTZENBUSCH, J. E.: *Obras de Calderón de la Barca.* Vol. 4, Comedias, pp. 335-392, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, t.14, 1945.

Hellwig (1999)
HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII.* Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, nº 102, 1999

Hernández Guardiola (1990)
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*. T. I (El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII), Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert" Diputación de Alicante, 1990.

Herrero García (1928)
HERRERO GARCÍA, M.: *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Madrid, editorial Voluntad, 1928.

Lara (1684)
LARA, Gaspar Agustín.: *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, 1684.

López Piñero (1998)
LÓPEZ PIÑERO, J., M. y NAVARRO BROTONS, V., y OTROS: *La actividad científica valenciana de la Ilustración*, Valencia, Diputación de Valencia, 2 vols., 1998.

López Torrijos (1991)
LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: "Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marques de Heliche" en V Jornadas de Arte, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, editorial Alpuerto, 1991, pp. 27-36.

Lorenz de Rada (1705)
LORENZ DE RADA, Francisco: *Nobleza de la Espada,* 2 vols., Madrid, 1705.

Mamotreto
Mamotreto o Índice para la Memoria y uso de Juan Vélez de León, Biblioteca Nacional, Madrid. Manuscritos 7526.

Meléndez (1726)
MELÉNDEZ, Francisco Antonio: *Primer proyecto de fundación de una Academia de Artes en esta Corte, año de 1726. Representación a el Rey nuestro señor, poniendo en noticia de S. M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, á exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes, y lo que puede ser conveniente á su real servicio, á el lustre de esta insigne villa de Madrid, y honra de la nación española,* Madrid, 1726. Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

Menéndez y Pelayo (1883-1891)
MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España.* Santander, 1883-1891. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo 2, 1940.

Montaner (1987)
MONTANER, Emilia: "El pintor José García Hidalgo en Salamanca, *Goya,* 1987, nº 197, pp. 278-183.

Navarro de Zuvillaga (2006)
NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: *La perspectiva en el tratado de José García Hidalgo* en *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura de don José García Hidalgo,* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia Vicerrectorado de Cultura- Tératos, 2006, pp. 157-185.

Orellana (1930)
ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos* (1930). Valencia, Librerías París-Valencia, 1995.

Palomino (1724)
PALOMINO y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado* (1715-1724). Madrid, Aguilar, t. II y III, 1988.

Pérez Sánchez (1991)
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Inventario General de Pinturas. II El Museo de la Trinidad (Bienes desamortizados)*. Madrid, Museo del Prado-Espasa Calpe, 1991.

Piedra Adarves (1990)
PIEDRA ADARVES, Álvaro: "Fecha y lugar de nacimiento del pintor José García Hidalgo". *Archivo Español de Arte,* LXIII, nº 250,1990, pp. 325-326.

Piedra Adarves (1997)
- "A propósito de una nueva obra de Antonio van de Pere". *Archivo Español de Arte,* LXX, nº 280, 1997, pp. 439-443.

Piedra Adarves (2000)
- "Un importante cuadro del Palacio Real de Madrid procedente de la Congregación de plateros madrileños". *Reales Sitios,* Año XXXVII, nº 146, 2000, pp. 74-75.

Piedra Adarves (2004)
- "Semblanza en torno al pintor y tratadista don José García Hidalgo", *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar",* XCIV, 2004, pp. 307-327.

Ponz (1772-1794-1988)
PONZ, Antonio: *Viaje de España.* Madrid (1772-1794), Madrid, editorial Aguilar, t. 1, 1988.

Rújula y Martín Crespo y Rújula de Ochotorena (1920)
RÚJULA Y MARTÍN CRESPO, F. y RÚJULA DE OCHOTORENA, J., *Índice de los Caballeros Hijosdalgo de la Nobleza de Madrid*, Madrid, Hijos de Tello, 1920.

Saltillo (1947)
SALTILLO, Marqués de, "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXX, 1947, pp. 667.

Sánchez Cantón y Rodríguez Moñino (1965)
SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier y RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *José García Hidalgo: Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura (1693)*. Madrid, Instituto de España, 1965.

Santiago Páez (1989)
SANTIAGO PÁEZ, Elena: *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V.* Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias-Centro Regional de Bellas Artes, 1989

Sentenach (1913)
SENTENACH, Narciso: "Los grandes retratistas en España. Los grandes maestros", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 21, 1913, pp. 14 y ss.

Shergold y Varey (1982)
SHERGOLG, N. D. y VAREY, J. E.: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y Documentos* en "Fuentes para la Historia del Teatro en España, vol. I, London, Tamesis Books Limited, 1982.

Teixidor (1755-1949)
TEIXIDOR, J.: *Capillas y Sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia.* (1755), Valencia, edición a cargo del Barón de San Petrillo, t. I, 1949.

Tovar (1983)
TOVAR, Virginia y otros: *Inventario artístico de Madrid. Capital. I*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983.

Urrea Fernández (1975)
URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "El pintor José García Hidalgo", *Archivo Español de Arte,* 1975, pp. 97-117.

Véliz (2002)
VÉLIZ, Zahira: *The Apelles Collection. Dibujos españoles del siglo oro.* Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002

Waldmann (2007)
WALDMANN, Susann: *El artista y su retrato en España del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma,, 2007.

Zapata Fernández de la Hoz (1989)
ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa: "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luís I", *Villa de Madrid,* nº 100, 1989, pp. 36-49.

Zapata Fernández de la Hoz (2000)
- *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleáns. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

ICONOGRAFÍA PUBLICITARIA DE UNA DÉCADA EN *BLANCO Y NEGRO* (1915-1925)

EVA Mª RAMOS FRENDO

Universidad de Málaga

Tras un recorrido a lo largo de una década de la iconografía publicitaria aparecida en la revista *Blanco y Negro*, nuestro trabajo tiene la finalidad de realizar una clasificación general de los distintos iconos hallados. Este será el primer paso hacia futuros trabajos en los que se realizará un estudio más profundo y específico de determinados aspectos de algunos de los iconos tratados, ampliando la búsqueda a otras revistas ilustradas coetáneas.

This work intends to establish a generic classification about the different icons from advertising iconography appeared in the magazine *Blanco y Negro* during a decade. The work can be considered as a first step towards future studies more specific about the icons found, including as sources other contemporary magazines.

Durante mucho tiempo el acercamiento a la iconografía era para analizar principalmente imágenes religiosas o mitológicas, las más habituales en el arte hasta la llegada de la edad contemporánea. De hecho los primeros estudios de mediados del siglo XIX se centraron en la iconografía cristiana, aunque, poco a poco, fueron surgiendo otras figuras notables que se preocuparon por incorporar imágenes de carácter profano[1].

A lo largo del siglo XIX también la realidad va haciendo acto de presencia en la pintura, primero con el realismo y posteriormente con los impresionistas que nos fueron dejando iconos surgidos de la sociedad burguesa de la época o de los grupos más marginales, como es el caso de las prostitutas. Igualmente los diversos grupos de fin de siglo crearon imágenes extraídas de la literatura y también abordaron personajes mitológicos o bíbli-

cos, pero siempre plasmando a través de ellos sobre todo iconos femeninos donde se debatían entre la dualidad de la Eva pecaminosa (*femme fatale*) y la mujer virginal.

Nuestro presente trabajo se centra en analizar las imágenes que nos dejó la publicidad de comienzos del siglo XX a través de las revistas ilustradas, incidiendo sobre todo en una de las revistas más célebres como fue *Blanco y Negro*, aunque muchos de dichos anuncios los podemos encontrar indistintamente en otras revistas de la época como *La Esfera, Mundo Gráfico, Nuevo Mundo* o *La Unión Ilustrada*, revista de carácter local publicada en Málaga. Nos centramos en la revista ilustrada por ser, en esa época, junto con el cartel, el principal medio de comunicación del momento. Se trataba de un instrumento a través del cual la imagen se difundía de manera bastante más democrática, llegando, al menos, a los sectores más acomodados de la sociedad.

Los iconos hallados en la publicidad de la época serán muy diversos. En ocasiones nos encontramos, de forma mayoritaria, con imágenes que son un reflejo de los personajes de la realidad del momento, tanto en su vertiente femenina como masculina. Por tanto, en estos casos la iconografía publicitaria pasa a convertirse en un espejo donde diversos sectores de la sociedad pueden verse reflejados. Pero en otros, aunque no será lo más habitual, podremos ver que la imagen publicitaria vuelve a retomar iconos clásicos y ya conocidos para ponerlos al servicio de la difusión de los nuevos productos de consumo.

Los años escogidos abarcan algo más de una década, entre 1915 y 1925 aproximadamente. Esta elección se debe a que por esas fechas es cuando podemos observar que la imagen publicitaria cobra mayor desarrollo. Hasta ese momento la publicidad se había caracterizado más por la presencia del texto que por las imágenes, salvo alguna excepción. Presentaban un reducido tamaño, contrastadas tipografías u orlas y tendían a convivir en una misma página, (normalmente la contraportada o la última de la revista), la publicidad de diversos productos. Ese tipo de publicidad será la que hallemos en revistas como *La Ilustración Española y Americana*, surgida en 1869, que desde 1898 comienza a anunciar productos entre sus páginas. Igualmente le sucederá a la citada *Blanco y Negro,* fundada en 1891 por el industrial sevillano Torcuato Luca de Tena, que a partir de su décimo número, publicado el 12 de julio de 1891, introducirá la publicidad entre sus páginas, del mismo modo que también ocurriría en el semanario y más tarde diario *ABC*, de idéntico propietario[2].

Será a partir de la segunda década del siglo XX cuando, aun sin abandonar las páginas de multipublicidad anteriores, determinados productos pasen a ocupar una página única de la revista. Es, desde ese momento, cuan-

do la imagen cobra total protagonismo, pudiéndose, a través de su reiteración, hallar una serie de iconografías y temas que serán los más habituales en la publicidad de la época.

Las imágenes a las que nos acercaremos forman parte de lo que se denomina publicidad ilustrada, la cual emplea la técnica de los carteles, con imágenes llamativas, aunque por esta época aún en blanco y negro (a partir de 1925/26 se van insertando algunos anuncios a color, como los de la pasta Calber), y un texto breve, pero que enganche con el futuro comprador. Se alejaría por tanto de la llamada publicidad "razonadora", la más habitual en América, que se caracterizaba por textos más largos dónde se expondría el porqué se debía adquirir un determinado producto, tipología que intentó introducir en 1926 J. Walter Thompson[3].

Nos encontramos en unos momentos en los que la publicidad será muy importante para las revistas ilustradas, dado que se convierte en uno de sus principales medios de financiación. A la vez, la revista con su elevada difusión (aunque restringida sólo a los grupos de elite) permite, tanto en España como en el resto de los países occidentales, poner en contacto a los futuros compradores con la masiva producción que surge con el mundo industrial y desarrollado. Dicha publicidad actuará, cumpliendo su objetivo primordial, motivando en el lector el deseo de adquirir un determinado producto[4].

1. PRINCIPALES EMPRESAS Y PRODUCTOS

En la década recorrida destacamos, por encima del resto, la publicidad de productos para la higiene y belleza, aunque de forma más minoritaria aparecen productos para la salud, alimentación y automóviles. Además, es de señalar el origen nacional de los productos anunciados, algo que en los años anteriores no era tan frecuente, siendo la gran mayoría de las mercancías de procedencia foránea, especialmente francesa.

Entramos en una época donde, a diferencia de los años previos, las marcas van cobrando protagonismo, garantizando las mismas la calidad de sus productos. Los anuncios, ya de un solo producto, ocuparán toda la página y serán mucho más elaborados, concediendo la mayor parte del espacio a la imagen por encima del texto. Dos empresas sobresalen ante el resto en lo que a presencia en las revistas se refiere: Perfumería Gal y Perfumería Floralia. Ambas dejarán las páginas de las revistas llenas de jabones, aguas de colonia, polvos, maquillajes, lociones para el crecimiento del pelo o para evitar la calvicie, pastas dentífricas, desodorantes, espumas de afeitar o fijadores de pelo.

La Perfumería Gal surge en 1898 impulsada por don Salvador Echeandía Gal, comerciante que poseía una pequeña perfumería en el nº 2 de la calle del Arenal de Madrid, donde se fabricaba y vendía el considerado mejor producto

para el pelo, Petróleo Gal. La prosperidad del negocio hizo necesario trasladarse, en 1899, a un local más grande en calle Ferraz, donde comenzaron la fabricación de jabones y perfumes. Finalmente, en 1915, se crearía la sede definitiva en el antiguo paseo de San Bernardino de Madrid, actual plaza de la Moncloa. Se trató de una fábrica modélica, realizada por el arquitecto Amós Salvador y Carrera en un estilo ecléctico, que perduraría hasta la década de los sesenta en que fue derribada, trasladándose la empresa a Alcalá de Henares[5]. Esta empresa mantendrá una estrecha relación con el considerado maestro de la publicidad española, Pedro Prat Gaballí.

La casa Gal fue la que mayor número de anuncios presentó en las revistas de la época, siendo, además, la que más dinero invirtió, hasta el punto de convertirse en la firma fundamental de la historia de la publicidad española, con una agencia de publicidad propia, Veritas, a partir de 1928[6]. Se trató de la primera firma que dedicó a sus anuncios mayores espacios, con una renovación continua de los mismos para así poder sorprender a los lectores. El producto estrella fue Heno de Pravia, "el jabón más vendido durante un siglo en España (y el producto de esa época que)… contó con un presupuesto publicitario mayor"[7]. Fueron numerosas las portadas realizadas para *La Esfera*. En *Blanco y Negro* nos encontramos continuamente sus productos: jabón Heno de Pravia, Petróleo Gal, agua de colonia Añeja, polvos Flores de Talavera, polvos Victoria, pasta Dens, el fijador Fixol, agua de colonia Jardines de España etc.

Junto a las imágenes que publicitaban los productos, encontramos frecuentemente la firma del ilustrador Federico Ribas, algo normal si tenemos en cuenta que fue durante muchos años director artístico de la casa Gal. Igualmente, en otras ocasiones las imágenes carecen de firma y, en su lugar, aparece la marca Idea, una de las principales Agencias de Publicidad madrileñas que debió trabajar con esta firma, antes de que la misma iniciara su andadura con Veritas.

La otra casa destacada, de productos de similares características, fue la Perfumería Floralia, también con sede en Madrid, en el nº 2 de la calle Granada[8]. De esta perfumería serán productos como el jabón, los polvos y la colonia Flores del Campo, el desodorante Sudoral, los polvos de arroz Freva, etc. Para la perfumería Floralia trabajaron numerosos artistas: Rafael Penagos (con sus mujeres modernas y otras más castizas y tradicionales pero con una estética cercana al Art Déco), Vázquez Calleja (con un personalísimo estilo a base de bustos femeninos rayados o de trazos imprecisos y abocetados), "Juan José" Labarta, Suárez Couto, Enrique Varela, Quesada Hoyo, el argentino Aristo Téllez, M. C. Espi, Pérez Durias (director artístico de la agencia publicitaria Helios), Izquierdo y Vivas, Dubón, etc. El resultado son una gran variedad de anuncios de iconos y estilos muy diversos.

Igualmente, aunque no de manera tan numerosa, hallamos anuncios de los productos de la empresa sevillana Hijos de Luca de Tena, propiedad de los familiares de don Torcuato Luca de Tena. A los inicios de la revista *Blanco y Negro* muchos pensaban que las mercancías de dicha empresa (Agua de Azahar y jabón Brea, La Giralda) serían los únicos anunciados, pero, como se puede comprobar, no fue así. Lo que sí podemos observar es que el más famoso producto de esta casa, el Agua de Azahar La Giralda, fue de los primeros en contar en esta revista con una única página para publicitarse. El anuncio, junto con el texto que ocupaba todo el lado izquierdo de la página y hacía gala de las propiedades del producto, contaba en su lado derecho con una imagen del producto en primer plano, seguida de una tradicional gitana, con flor y abanico y la imagen del emblemático monumento que daba nombre al producto, la torre de La Giralda, como fondo del conjunto[9]. La gran mayoría de anuncios de esta casa, por no decir la totalidad de los hallados en la década analizada, aparecerán con la firma del ilustrador Julián Basilio, quien sería dibujante y técnico de la agencia Mercurio[10].

Además de esta serie de productos destaca la presencia de otros, aunque no tan frecuente, donde a los productos de belleza se unen los alimenticios, sobre todo para niños, los destinados a la limpieza y los de propiedades curativas o de prevención para la salud: Hipofosfitos Salud , Fimol Busto, purgante y sello Yer, Siroline "Roche", Sal de Fruta Eno, jabón Chimbo, Sosa Solvay, Rosmariol, loción Aynalem, jabón Lux, Maizena, Camomila Intea, jarabe Somatose, jabón Helenia, pasta dentífrica Calber, etc.

2. ICONOGRAFÍAS DE LA PUBLICIDAD

Indudablemente, tras la recopilación de más de una década de anuncios publicitarios en *Blanco y Negro*, el icono que más destaca es el de la mujer. No obstante, su imagen no es la única que aparecerá en la difusión de las diversa mercancías, aunque sí la más numerosa. También nos encontramos con un abundante número de iconos masculinos y además, solos o acompañados por la figura femenina, una elevada cantidad de figuras infantiles. En otros casos, los menos, podemos encontrar parejas, tríos o grupos (familias, grupos de niños, etc.). A su vez, muchos de lo anuncios prescindirán de figuras humanas y darán el total protagonismo al envase del objeto publicitado, por lo que podríamos hablar de naturalezas muertas o bodegones.

2.1. LO FEMENINO COMO PROTAGONISTA

Pero sería muy simple hacer una distinción en función del sexo o la edad del elemento figurativo. Ante la presencia de la mujer en la imagen publicitaria es necesario hacer una serie de subdivisiones que surgen en función del tipo de icono extraído de la realidad o también a raíz de los diferentes tratamientos que sufre el mismo. En otros casos veremos que el icono se extrae de la mitología clásica o la literatura.

En primer lugar, la publicidad de comienzos de siglo nos va a plasmar dos tipos de mujeres claramente diferenciables, la mujer tradicional, tipo existente en nuestro país, y la mujer moderna o más bien denominada en España "mujer Penagos" o nueva Eva[11], un estereotipo traído de fuera y que servirá de modelo al que la mujer española se querrá parecer.

A lo largo de la historia del arte se había dado una dualidad entre mujer virginal y mujer pecaminosa (María/Eva) que en el siglo XIX se materializaba en representaciones de mujeres burguesas y angelicales (sobre todo obra de los Prerrafaelistas) frente a un elevado número de mujeres fatales (prostitutas, Salomes, Lilith, Esfinges, Medusas, Creopatras, etc.)[12] que surgirán de mano de simbolistas y decadentes.

La división que se estaba dando en la realidad social de esta época, comienzos del siglo XX, era la de las mujeres que seguían perpetuando el modelo decimonónico de mujer victoriana, mujer entregada a sus deberes de cuidar del hogar, los hijos y el esposo y cuya única actividad era el velar por la buena marcha de su familia, lo que se conoce como "ama de casa", frente a una mujer más independiente y moderna que procedía de fuera de España (Francia, Inglaterra, Estados Unidos, etc.) y que introducía en su vida cotidiana una serie de actividades hasta entonces más vinculadas al mundo de lo masculino (fumar, hacer deportes[13], incorporarse al mundo laboral, tener carné de conducir, seducir a los varones, etc.) y una nueva moral que resultaba escandalosa para los más conservadores. A esta nueva actitud ante la vida, este abandono del hogar para poblar el mundo urbano, se unirá un aspecto diferente, caracterizado por la ausencia de curvas, la delgadez, el pelo corto a lo *garçonne* y una gran sensualidad fruto de la aceptación de la sexualidad por parte de las mujeres, sin tacharlas de irrespetables.

Esos dos iconos serán los que compartan espacio en el mundo publicitario. Idénticos productos serán anunciados presentando a sendos estereotipos. De este modo, ambos modelos de mujer se ven reflejadas en esas imágenes y se convierten en futuras consumidoras del objeto publicitado.

2.1.1. Mujer tradicional

Cuando hablamos de la mujer tradicional nos referimos a toda una serie de imágenes que inciden en la perpetuación del modelo decimonónico de ángel del hogar. Nos sigue mostrando a una mujer, la que en España era casi el modelo único, que tiene como exclusiva misión en la vida ser esposa y madre. Una mujer recluida al ámbito de lo privado, la definida como "mujer de interior"[14] y siempre supeditada a la figura masculina. Muy ilustrativa es la imagen, obra de Josep Longoria (fig. 1), que publicita las Máquinas "Victoria", un artilugio cuya finalidad es la fabricación casera de los cigarrillos. En un espacioso salón el hombre fuma mientras la esposa está sentada junto a la mesa donde aparece la máquina y otro gran número de pitillos. El texto nos explica que "El fumador se deleita con los cigarrillos elaborados por la dueña de su hogar...", posesión que viene a ser un sinónimo, en este caso, de sumisión y servicio al varón.

2.1.1.1. Perpetuación de la mujer victoriana

Muchos de los anuncios de productos destinados a mantener una adecuada salud siguen recurriendo al modelo de mujer del siglo XIX, débil, vulnerable y muy delicada, algo que en el XIX era sinónimo de ser espiritual y sumamente femenino, siendo la fortaleza algo que asociaban al ámbito de lo masculino. Así podemos observarlo en el anuncio de Sello Yer (28-5-1922) que nos plasma a una joven muchacha ataviada para enfrentarse a sus obligaciones sociales que, según el texto, "...alteran con frecuencia el sistema nervioso de la mujer, ocasionándole jaquecas, neuralgias y dolores durante el proceso mensual". Por tanto, tras la administración del citado producto, la joven podrá enfrentarse a dichas tareas que tan necesarias eran para contactar con los posibles esposos.

Un efecto también milagroso tendría el Agua de Azahar La Giralda otro de los principales aliados del sistema nervioso femenino. De nuevo, esta obra de Basilio, principal ilustrador de la casa Hijos de Luca de Tena, nos presenta a esa mujer que según ellos se encuentra enferma y debe combatir sus males con tan milagroso producto (fig. 2). El Agua de Azahar vuelve a ser recomendada, acompañada de un té o una tila, para tonificar el sistema nervioso de la mujer a punto de dar a luz y evitarle la irritabilidad (4-2-1923). El mensaje se acompaña de una lúgubre imagen femenina yacente en un lecho enmarcado por sendos cortinajes que más parece estar en el tránsito entre la vida y la muerte. En un primer plano una preocupada figura masculina, cuya intranquilidad viene a reafirmar esa sensación de

1. Maquina "Victoria", ilustración por Longoria, *Blanco y Negro*, 31-12-1922.

2. Agua de Azahar La Giralda, ilustración por Basilio, *Blanco y Negro,* 10-6-1923.

tragedia de la escena. Se sigue insistiendo así en esa debilidad de la mujer que sólo esos milagrosos productos ayudan a combatir.

2.1.1.2. La novia

La moral burguesa, desde el siglo anterior, había establecido que la primera misión de las jóvenes era la de encontrar un marido adecuado para alcanzar el deseado estado del matrimonio. Por tanto, la publicidad recurre a numerosos anuncios en los que la imagen protagonista será una joven ataviada con su vestido de boda que ha conseguido triunfar en ese principal cometido.

De este modo, los jabones Flores del Campo de la Perfumería Floralia nos plasman una imagen, firmada por M. C. Espi, donde una decimonónica joven ayuda a otra, engalanada para su enlace matrimonia, en la colocación del velo (28-5-1922). El texto que acompaña nos anuncia las propiedades higiénicas del producto que "...dotan al cutis de tersura admirable, mientras su aroma voluptuoso y seductor aumenta su fuerza fascinadora". Por tanto, hemos de deducir que el uso del producto ha propiciado que la joven a punto de subir al altar haya conseguido al ansiado enamorado.

Aun más claro es el mensaje que envía, también acompañando a la imagen de una novia, obra de Federico Ribas (fig. 3), el texto del jabón Heno de Pravia de la Perfumería Gal que insiste en que la joven debe agradecer al uso constante de dicho producto la suavidad y tersura de su cutis, su flexibilidad y gracia que han sido cualidades que "..admira el elegido de su corazón...". Concluye indicando que el uso de Heno de Pravia es "...la causa inicial de su felicidad presente". Por tanto, según este mensaje deberíamos pensar que las receptoras que no hallan conseguido aún atraer a un futuro marido podrían llegar a hacerlo tan sólo con un persistente uso del anunciado producto (Heno de Pravia=matrimonio). Igualmente, una pareja de novios, ilustrada de nuevo por Federico Ribas, queda separada por un texto que nos anuncia "Unión eterna y feliz..." para, a continuación, animar a que igual sea la unión de la futura esposa con el jabón Heno de Pravia, considerado el "producto de las personas de buen gusto". Todo elogios y buenos augurios en los que el producto anunciado se ve inmerso.

Otros productos también utilizarán las imágenes de jóvenes en ese día tan especial. La colonia Flores del Campo era la más recomendada para usar en tan feliz acontecimiento. Mientras, para evitar que ese recuerdo y sus accesorios se desvanecieran, el jabón LUX animaba a asegurar la conservación del velo y demás atavíos (24-6-1923).

3. Jabón Heno de Pravia, ilustración por Federico Ribas, *Blanco y Negro,* 4-3-1923.

2.1.1.3. Maternidad

Tras llegar al matrimonio, el siguiente paso sería la maternidad. La mujer debería prepararse para poder afrontar ese trance con fortaleza e iniciar un camino que será el principal en su vida. Numerosas imágenes publicitarias nos presentan iconos de la maternidad, bien con parejas que nos plasman el abrazo entre la madre y el hijo (por ejemplo 17-5-1923 o 2-12-1923) u otras en que la madre se rodea de un destacado número de criaturas a las que proporcionará los productos necesarios para garantizar su fortaleza y salud. Madres perfectas serán las plasmadas por el jarabe Hipofosfitos Salud (1925). Estas madres son descritas como "inteligentes" por proporcionar a sus hijos este reconstituyente desde la más tierna infancia. Este producto será recomendado incluso para las madres de lactantes, pues al tomar este tónico garantizaban el adecuado crecimiento y la salud de los hijos. Igualmente el citado producto nos plasma la imagen de una madre de familia que abre una puerta al fondo de la cual observamos el comedor del hogar con el padre y los hijos. Junto a la imagen se nos exhorta: "Abra usted la puerta de su casa a la felicidad" (22-4-1923). También el purgante Yer recurrirá a la imagen de una madre con sus hijos que mirán con gran expectación un luminoso envase del citado producto (22-1-1922).

De nuevo la sal de frutas Eno, la Maizena o el jabón Heno de Pravia serán reclamados a las madres para asegurar la salud de los hijos o el adecuado cuidado de sus pieles delicadas. Así la ilustración de este último producto, de Federico Ribas, nos presenta a una abnegada madre entregada a la higiene de su hijo quien nos muestra entre sus manitas el elogiado producto (fig. 4).

Muy relacionadas con el tema de la maternidad serán todas las iconografías infantiles que podemos hallar en la publicidad, pues en realidad son una exhortación a la madre para la adquisición de esos productos que garantizarán la salud de sus retoños. De la mano de Ribas (1921), Bartolozzi, Basilio (19-8-1923), Baldrich (11-5-1924), Dubón (20-5-1923), Vázquez Calleja (10-2-1924), M. C. Espi (1922) y otros muchos surgen imágenes de niños de muy diversas edades en un ambiente contemporáneo. Bebes que juguetean en bañeras o barreños disfrutando, gracias a los productos ofertados, de un agradable baño. Niños que recobran la salud gracias a Hisposfitos Salud o aplacan sus nervios tomando el Agua de Azahar La Giralda. Los abuelos también aparecen acompañando al nieto con el Jabón Gal para la barba que permitirá al anciano adquirir una suavidad en la piel igual a la de los niños (18-3-1923).

4. Jabón Heno de Pravia, ilustración por Federico Ribas, *Blanco y Negro*, 14-8-1921.

Tan sólo una imagen de Dubón, titulada *La Blancura y Transparencia*, para los jabones "Flores del Campo", nos muestra una imagen atemporal, presentando un niño/a de sexo desconocido, desnudo entre multitud de flores, junto al que se sitúan dos pavos reales blancos (20-5-1923).

2. 1. 2. Reinterpretación de iconos decimonónicos, entre la tradición y la modernidad

2. 1. 2. 1. Imagen folklórica

Junto a estas imágenes que nos plasmaban a la mujer que existía en la realidad española del momento, también nos podemos encontrar, aunque no de forma muy abundante, con otra imagen femenina muy decimonónica, la de la mujer castiza con mantón de Manila, flores y peineta, que muchos textos describen como la mujer española e incluso podemos identificarla como andaluza. Exportan así esa imagen de manolas que el Romanticismo, a través del costumbrismo, había iniciado y que se mantuvo durante el Regionalismo[15]. Muchas de estas mujeres folklóricas serán utilizadas por los productos Flores del Campo, sensuales mujeres de mirada descarada que siguen el prototipo de "Carmen". Pero la diferencia es que esta mujer ya no es una gitana, sino una mujer moderna que se engalana con los trajes típicos de la región. Vázquez Calleja[16] nos plasmará a sendas jóvenes, designadas como mujeres españolas, (4-11-1923) con mantón y peinetas, que portan un cesto lleno de jabones, aludiendo a la fragancia natural de los productos publicitados que comparan con el olor de los jardines de nuestra nación. También para la crema de la misma casa Rafael Penagos realizará en 1923 una estilizada y sensual mujer con mantón y traje negro (fig. 5), rematado todo con flecos, y peineta. Esta mujer, a pesar del entorno pueblerino en que se enmarca y el acercamiento en la indumentaria a la gitana, se nos muestra sumamente moderna y elegante. Igualmente, el Petroleo Gal alude "el peinado a la española" mostrándonos un busto de mujer de la mano de Federico Ribas (1924) con moño y peineta e indicando que dicho peinado es el preferido de las mujeres antes que "la moda pasajera del pelo corto". Vemos, por tanto, un claro ataque a la moda de la *garçonne* que indudablemente hacía un flaco favor a la buena marcha de éste y otros crecepelos de la época.

Por tanto, la imagen folklórica empleada por la publicidad servirá por un lado para reclamar la vuelta a la moda decimonónica de las largas cabelleras, imprescindibles para los recogidos que caracterizan a la mujer española, exhortación por lo nacional. Por otro lado observamos en muchas de

5. Crema "Flores del Campo", ilustración de Rafael Penagos, *Blanco y Negro,* 28-1-1923.

estas imágenes la persistencia de una nueva mujer, la mujer moderna que adopta el atavío tradicional español. Podemos, por tanto, observar que los artistas tienden a modernizar la imagen tradicional de mujer castiza, al plasmarnos unas mujeres estilizadas y modernas. Son "modern woman" vestidas a la española.

2. 1. 2. 2. Imagen religiosa, la mantilla

Otro icono extraído de la realidad y muy habitual, sobre todo en el mundo del cartel, será el de la mujer devota con el traje de mantilla. Es de destacar que será justo en los días de la Semana Santa cuando los diversos productos creen una imagen más a tono con las fechas. Los maquillajes de la Perfumería Floralia nos mostrarán un primerísimo plano de una atractiva joven con mantilla blanca, ojos felinos[17] y seductores que quedan inmersos en una ligera sombra y un rostro marfileño con labios sumamente perfilados (fig. 6). La imagen emerge de un fondo oscuro ornamentado con un delicado diseño floral que nos lleva a recordar las labores de bordado que acompañan a las imágenes procesionales. La carencia de cuerpo nos impide observar el tipo de vestido que lleva la figura, por lo que no sabemos si es una mantilla que se ha engalanado el Domingo de Resurrección para asistir a la corrida de toros o simplemente una maja y por tanto sin relación con el entorno devocional.

Igualmente Ribas, para el Agua de Colonia Jardines de España de la Perfumería Gal, nos muestra otra insinuante mujer de mantilla, otra vez blanca,[18] dispuesta en uno de esos jardines plagados de fuentes que caracterizan al mundo español, sobre todo al andaluz. Otros productos, también de la casa Gal, vienen a mostrar mujeres de mantilla, pero bastante más recatadas que las anteriores (20-3-1921). Sobre todo destaca, en las ya descritas, como un icono tradicional y ligado a la devoción religiosa se va viendo influenciado por ese erotismo, descaro y sensualidad que caracteriza más bien a las mujeres modernas. Podemos hablar de mujeres modernas ataviadas para cometidos tradicionales, pero cuya esbeltez, descaro y estilización siempre las delatan.

Una imagen de maja goyesca será la presentada por Dubón, con fuente de la Cibeles al fondo y abanico en mano, preparada para la fiesta nacional.

No de mantilla, pero sí mostrando una actitud devocional se nos plasma a una joven que rinde culto, con las manos unidas, a un envase de Hipofosfitos Salud, adquiriendo la escena un carácter casi sagrado (23-4-1922). El texto de nuevo alude a la debilidad y carácter enfermizo de la mujer que este producto puede ayudar a contrarrestar.

6. Jugo de Rosas y Humo de Sándalo de la Perfumería Floralia, autor desconocido, *Blanco y Negro*, 1926.

2. 1. 3. Mujer moderna

Como ya hemos indicado, Penagos, Federico Ribas, Baldrich, Bartolozzi[19] y otros ilustradores de la época difundieron una nueva imagen de mujer, muy en la línea de las mujeres europeas que habían surgido a raíz de la Primera Guerra Mundial. Se trata de una mujer que rompe con el estereotipo decimonónico y sale al espacio urbano en total libertad e independencia. Es una mujer que, frente al hastío y ociosidad de la mujer victoriana, más entrada en carnes, se caracterizará por su constante actividad, su fortaleza física y su inicio en la práctica de los deportes. Es una mujer delgada, sin caderas, con el corte de pelo a lo *garçonne*, que desprende una gran sensualidad. Tan sólo hay que ver los textos de los anuncios donde aparece esta nueva mujer y palabras como sensual, atractiva y seductora serán una constante.

2. 1. 3. 1. La toilette

La "Eva moderna" o "mujer Penagos" nos abrirá las puertas de sus espacios más íntimos. Los dormitorios y cuartos de baño son el escaparate dónde esta mujer se exhibe y hace uso de los productos recomendados por la publicidad. Años atrás Degas nos había dejado numerosas jóvenes dedicadas a su *toilette*, pero en estos casos la joven no era consciente de la mirada masculina, careciendo por tanto de intención seductora hacia el varón.

De nuevo Gal, Floralia, La Giralda, etc. nos mostrarán a jóvenes que exhiben su cuerpo, tapado tan sólo con una toalla que siempre resbala y deja hombros y espaldas al descubierto (por ejemplo 10-7-1921, 18-6-1922, 28-5-1922, 15-10-1922, 15-4-1923, 29-4-1923), telas que envuelven pero a su vez insinúan la silueta, algunas veces de manera bastante evidente, como recuerdo de la técnica de paños mojados de Fidias (fig. 7). En otros casos, la influencia oriental llevará a mostrar a jóvenes que cubren su desnudez tras un biombo, como sucede en la imagen que para Heno de Pravia realizará Ribas[20] (27-8-1922). La publicidad de jabones nos dejará a mujeres en el interior de bañeras o duchas, que se nos asoman y llevan al espectador masculino a imaginar esa desnudez (18-7-1920, 6-3-1921, 20-1-1924). El espectador se convierte en un *voyer*, pero la mujer le incita, pues la mirada directa de la joven es clara indicación de que se sabe observada y se recrea en ello. Mujeres a punto de entrar a la bañera, justo en el momento previo a desprenderse de la toalla, en ocasiones mostrando más pecho del necesario ante el deslizamiento de la prenda envolvente (28-5-1922). La clase social elevada de algunas de estas mujeres se aprecia por la presencia de criadas,

7. Jabón Heno de Pravia, Agencia de Publicidad Idea, *Blanco y Negro*, 28-11-1920.

tan modernas y bellas como ellas, que ayudan en esta *toilette* (fig. 8). La tendencia a la masculinización de la mujer se aprecia en algunos desnudos que apenas insinúan unos pechos en el torso.

Otras escenas muestran a la joven tras dicho baño, concentrada en el cuidado de su piel o el peinado de su cabello (23-7-1922, 21-10-1923, etc.). Es el momento de anunciar las cremas, lociones y maquillajes. El espejo pasa a ocupar un papel protagonista, aunque en algunas sugerentes escenas el decoro evita que la imagen se refleje para impedir la visión de la desnudez, pues no podemos olvidar que a pesar de todo no nos encontramos ante diosas mitológicas, sino mujeres reales. Es la visión narcisista de la mujer que no puede apartar los ojos del espejo, buscando en él la aprobación de haber logrado el efecto deseado. Son las nuevas Venus que se preparan para seducir. El Petroleo Gal (fig. 9) o los polvos de arroz Flores de Talavera nos dejarán apreciar mujeres sedentes con la espalda totalmente desnuda, recordándonos a algunas imágenes de odaliscas retratadas por Ingres. Lociones para el pelo como Aynalem vuelven a mostrarnos a jóvenes sensuales y, en estos casos, la cabellera también contribuye a cubrir pechos que en aquella época no podían dejarse al descubierto. De nueve Ribas, Varela de Seijas, Vázquez Callejas o Basilio dejan su firma junto a estas semidesnudas jóvenes. Cuando no es así encontramos la marca de agencias de publicidad como Idea, Helios, Los Tiroleses, Veritas o Mercurio.

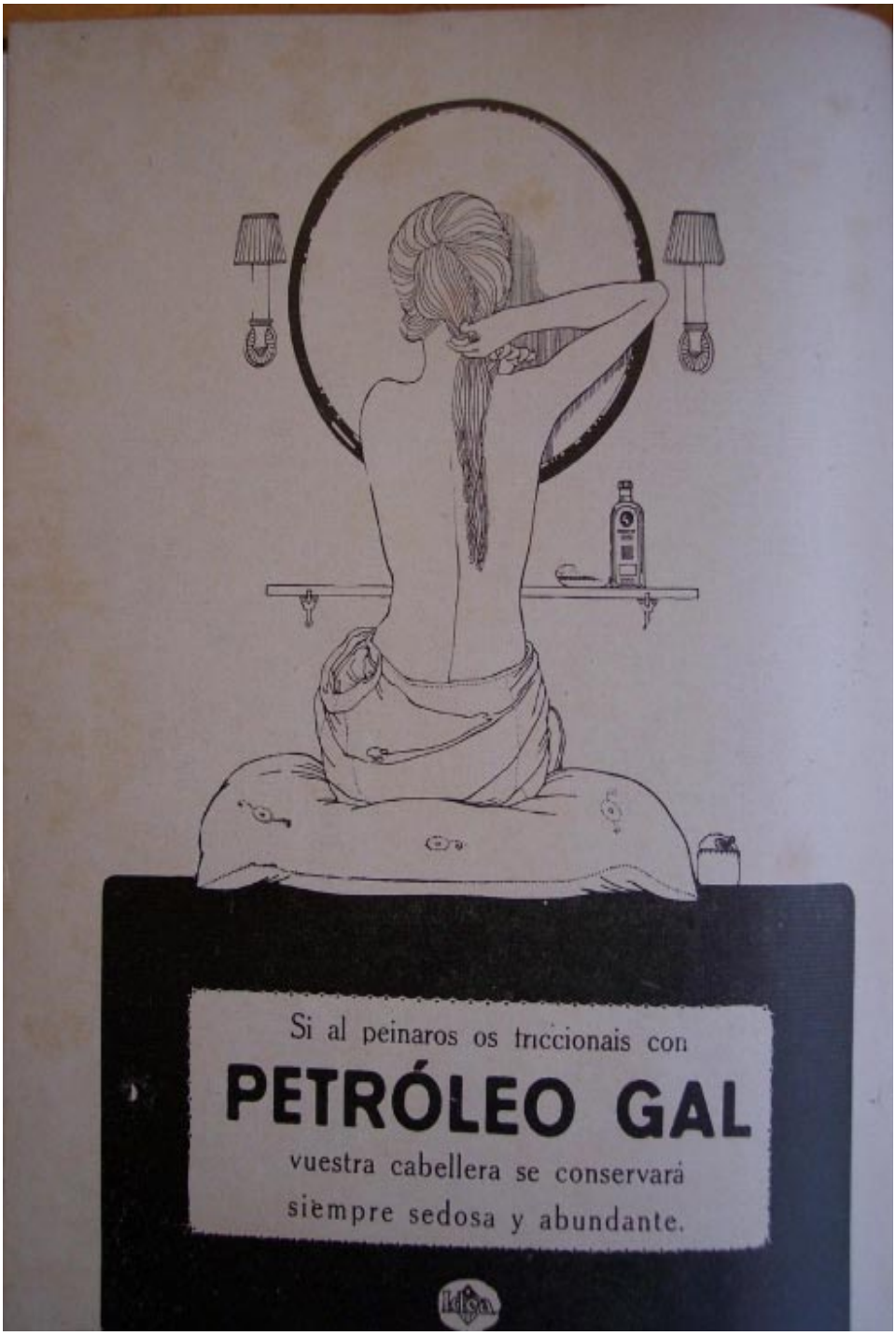
En otros casos la mujer se nos muestra en ropa interior, lo que sigue siendo igualmente sensual, o ya vestida, dándose los últimos retoques ante el espejo.

La *toilette* de la mujer o su visión en ropa interior, algo que poco antes había sido claro signo de que la retratada era mujer de mala vida, pasa en pocos años a ser sinónimo de mujer moderna que se prepara para la segunda fase, la seducción.

2. 1. 3. 2. Independientes y seductoras

Penagos realizará para Floralia una imagen de la joven que, ya vestida y preparada, se asegura ante el espejo del perfecto resultado logrado, junto a un texto de remarcada tipografía que nos la anuncia como "Triunfadora" (fig. 10). Esta mujer presenta un seductor vestido con vertiginoso escote en V para la espalda y también sumamente abierto bajo las axilas. Apenas apreciamos la parte frontal, pero muy seguramente estaría en sintonía con el resto. Penagos se muestra muy moderno en la indumentaria, pues hasta la década de los 30 no se pusieron de moda estos escotes de espalda que llegaban hasta la cintura[21] , mientras que la obra citada data de 1922.

8. Agua de Colonia Añeja, ilustración de Federico Ribas, *Blanco y Negro*, 24-4-1921.



9. Petroleo Gal, Agencia de Publicidad Idea, *Blanco y Negro*, 21-11-1920.

10. Jabón “Flores del Campo”, ilustración de Rafael Penagos, *Blanco y Negro*, 1922.

Con estas mismas características se nos presentan dos jóvenes amigas, en una obra de Pérez Durias (director artístico de la agencia publicitaria Helios), que tras el uso del jabón "Flores del Campo", se aseguran, antes de salir, de lo seductor de su aspecto, algo que el mismo texto del producto garantiza (18-9-1921).

Ya está lista para salir al exterior, donde esta mujer independiente y atractiva se nos plasmará fumando, tomando champán (26-8-1923), bailando, especialmente el tango (10-8-1924 Penagos), siempre con la mirada puesta de los caballeros que la rodean o maquillándose en público. Es una mujer fuerte, que sale al espacio urbano enfrentándose a cualquier inclemencia climatológica (24-1-1925 Ribas). Nieve, viento o lluvia no paran su gran actividad, además los productos anunciados la protegerán del tiempo adverso. Las mujeres de Ribas y Penagos se nos describirán como "Chic" y elegantes. Basilio en su productos de La Giralda nos la muestra emprendiendo viajes en soledad, ya no necesita de la presencia del varón (8-7-1923). Provistas de paraguas, gorros y carteras se enfrentan al mundo (2-12-1923). En ocasiones acompañadas de un libro, pues está mujer también es más intelectual que sus antepasadas.

Perfectamente preparadas se marchan, solas o acompañadas de otras mujeres, a los salones de té, el teatro, los hipódromos, las salas de fiesta, donde se verán rodeadas de numerosos caballeros que solicitarán su atención[22].

2. 1. 3. 3. Mujer deportista

Como ya se ha expuesto, una de las actividades que incorporó esta mujer moderna a su vida diaria fue la práctica de los deportes[23]. Este icono, que plasma a la mujer ejercitándose o posando con atuendos y accesorios deportivos, se hará sumamente habitual en la publicidad de la década analizada. No obstante, en la realidad española no era una imagen tan habitual ni aceptada, teniendo que llegar el periodo de la Segunda República para su verdadera consolidación.

A comienzos de los años veinte ilustradores como Rafael Penagos, Federico Ribas o Basilio nos dejan una amplia gama de actividades deportivas realizadas por las jóvenes cuya imagen acompaña a los productos de belleza e higiene publicitados (4-2-1923, 3-6-1923, 5-8-1923, 9-9-1923, 24-8-1924, 24-1-1926, etc.). Numerosas nadadoras aparecerán junto a los jabones Heno de Pravia, Flores del Campo o al Agua de Azahar La Giralda. Pero también productos como las cámaras de foto Kodak, cuyas ilustraciones son obra de Fernando Marco[24], nos mostrarán a jóvenes en bañador que son retratadas por sus amigas mientras disfrutar de un día de playa. En algunos casos, como

algunas de las bañistas de Ribas, las jóvenes lucirán modelos de lo más atrevidos y sugerentes, totalmente ceñidos al cuerpo, con generosos escotes y dejando aberturas laterales que permiten observar la totalidad de la pierna (12-8-1923). Curiosamente los modelos plasmados en estas imágenes publicitarias no tenían nada que ver con los que las españolas estaban usando y recomendando en las revistas ilustradas de esa época[25], más bien se tratan de los bañadores que con horror observaban nuestras mujeres procedentes de los países extranjeros, sobre todo Norteamérica[26]. No será hasta una década después, los años 30, cuando estas ceñidas prendas pasen a ser más habituales en España.

Además podemos observar en estos anuncios a tenistas, amazonas, arqueras, golfistas, conductoras de automóvil, saltadoras de vallas, montañistas y lanzadoras de disco que harán uso de los productos recomendados para hidratar sus pieles tras el deporte o recuperar el vigor físico tras su ingestión, caso de productos como el Agua de Azahar La Giralda. Con Heno de Pravia la tenista, descrita como mujer moderna de "manos exquisitas", saldrá triunfante en los deportes y, gracias al uso de dicho jabón, mantendrá la suavidad de su piel. Por su parte, el Agua de Colonia Añeja será de lo más milagroso, pues tonificaba los nervios, daba vigor a los músculos, refrescaba la piel, despertaba una sensación de energía e incluso hacía amar la vida y despertaba el interés por todo cuanto nos rodeaba. Junto a todas estas alabanzas, el texto enmarcado se convertía en una supuesta valla sobre la que saltaba una andrógina joven salida de la mano de Federico Ribas (1925) que, gracias al uso del producto anunciado, lograba el "IMPULSO" necesario para lograr tan gran hazaña (fig. 11). También Ribas será el autor de una lanzadora de disco que publicita el mismo producto, mientras el texto nos presenta la afirmación de que "El ejercicio físico es realmente higiénico..." (3-6-1923), algo que muchos habían negado en publicaciones de la época.

El Agua de Azahar La Giralda nos mostrará a una joven de masculina indumentaria (traje de chaqueta con corbata, sombrero y bastón), obra de Basilio, cuyo texto nos indica que "Después del deporte o al regreso de la excursión..." se tome dicho producto para el sistema nervioso (5-8-1923).

Aunque nos hemos centrado en el icono femenino, también podemos observar, aunque en menor número, la imagen de hombres deportistas en la misma publicidad. De nuevo los ilustradores ya citados (Ribas, Basilio, Pérez Durias, Penagos, etc.) nos dejarán ver a hombres que practican "sport". Los mismos productos serán recomendados para los tenistas, jugadores de fútbol ("football"), críquet, golfistas, gimnastas, regatistas, etc. (19-3-1922, 23-4-1922, 27-5-1923, etc.). Se alentará al uso de muchos de estos productos, como el caso de Hipofosfitos Salud o Agua de Azahar La Giralda, para obtener unos músculos desarrollados. Según el primero de los productos, no

11. Agua de Colonia Añeja, ilustración de Federico Ribas, *Blanco y Negro*, 1925.

basta con la gimnasia para obtener una buena musculatura. Abundantes son las imágenes de futbolistas, como la utilizada para recomendar el uso de Sudoral de la Casa Floralia, obra de Pérez Durias, que ayudará a evitar "...complicaciones olorosas desagradables..." que se producen por la falta de higiene una ver realizado el ejercicio (23-4-1922).

2. 2. Reutilización de lo mitológico y literario

Aunque la mayoría de las imágenes que nos deja la publicidad son modelos extraídos, más o menos, de la realidad, no siempre será así. En algunos casos, aunque los menos, la mitología y la literatura servirán de inspiración para extraer iconos que contribuyan a la difusión de sus productos.

2. 2. 1. Mitología

Dentro de la mitología el icono más utilizado es el de la diosa Venus, concretamente en la Loción Aynalem de cuya publicidad se encargó la agencia Helios. Aparentemente nos encontramos ante jóvenes de largas cabelleras que nada tendrían que ver con la supuesta divinidad, pero la pista nos viene por la presencia, en todo momento, de un juguetón cupido cargado con su arco y flechas (fig. 12). El amorcillo porta un sombrero de copa, posiblemente como alusión a los caballeros que las mujeres, que usen este restaurador y vigorizador de pelo, van a conquistar (10-7-1921). Igualmente, este mismo producto nos plasma a una nadadora con cupido que presenta el mar de fondo, posible alusión a la Venus marina surgida del relato de Hesiodo. A su vez el texto alude a la adquisición, por parte de las mujeres que usen el producto, de un mar de pelo ondulado (13-8-1922).

Estas jóvenes de largas cabelleras pueden interpretarse, unidas con cupido, como personificaciones de la seducción. Algunos de estos anuncios de Aynalem se centran en el rostro de la joven, enmarcado por un tondo, con una mirada entre sensual y perversa. Sería una nueva *femme fatale* que, animada por su aliado el Amor, embaucará al varón que la contemple (8-10-1922).

También Eros, obra de Ribas, se nos presenta en los anuncio de Colonia Añeja de la casa Gal, sólo o acompañado de una joven, con los ojos vendados. Ya no necesita de sus flechas, pues el Agua de Colonia Añeja se ha convertido en la nueva arma de seducción de la mujer.

Otro icono sumamente utilizado en el fin de siglo por los decadentes y cuya aparición se remonta a los Egipcios, pasando por un sin fin de simbolismos y misiones a lo largo de la historia, será la Esfinge. Este icono también es empleado por la publicidad[27], aunque de forma escasa. Unica-

12. Loción Aynalem, Agencia de Publicidad Helios, *Blanco y Negro*, 24-9-1922.

mente hemos hallado su presencia en dos anuncios. Uno publicita el Jabón Helenia de la Perfumería Faubel de Madrid. La imagen, con una firma que no hemos podido reconocer, nos presenta a una joven flanqueada por sendas Esfinges con tocado egipcio. Dichas figuras no desprenden ninguna malicia en sus rostros, más bien se nos presentan como guardianas o protectoras. El texto nos remite a la fina y cultivada espiritualidad de la persona que usa el jabón anunciado, por lo que las Esfinges pueden contribuir a remarcar dicho mensaje. Quizás aludan también a la seducción de la joven que usa el producto, pero careciendo dicha seducción de cualquier finalidad destructora en el varón que quede atrapado.

La otra esfinge se nos presenta en un anuncio de Camomila Intea, el título "El secreto de la Esfinge", donde una mujer seductora reta al enigmático personaje y se presenta triunfadora al indicar que ella también conoce el secreto (17-8-1924).

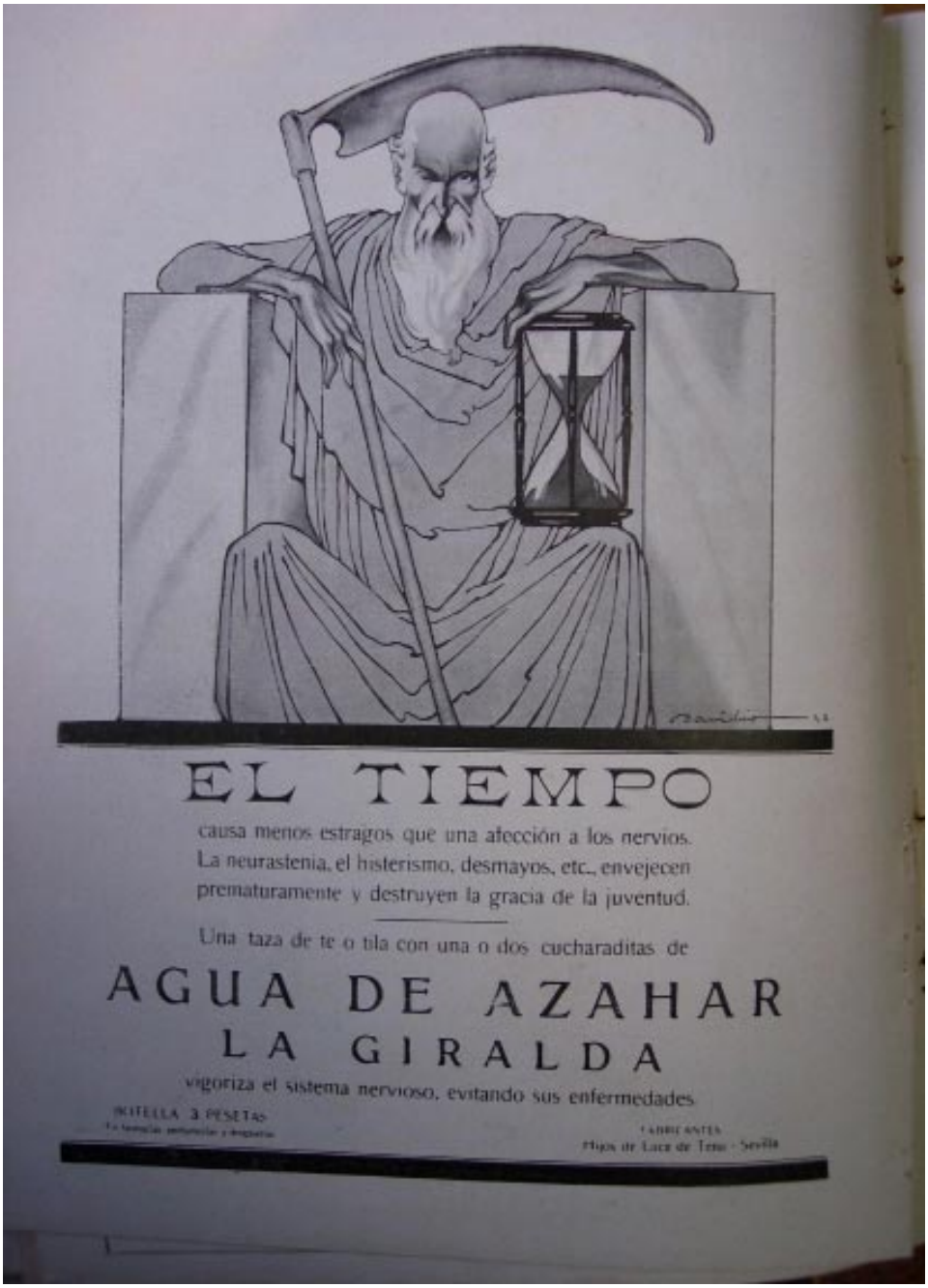
Cronos, nombre griego del dios Saturno, se convierte por un juego de palabras en Chronos, dios del tiempo. Con este icono del anciano dios con guadaña y reloj de arena, Agua de Azahar La Giralda vuelve a anunciarse indicando como, a pesar del paso del tiempo, la juventud se mantendrá tomando el citado producto que vigoriza el sistema nervioso, verdadero causante de la perdida de juventud (fig. 13).

2. 2. 2. Literatura

Las obras literarias también han servido como fuente para la creación de iconos que hemos podido ver representados en las artes plásticas. La publicidad, igualmente, va a hacer uso de ellos.

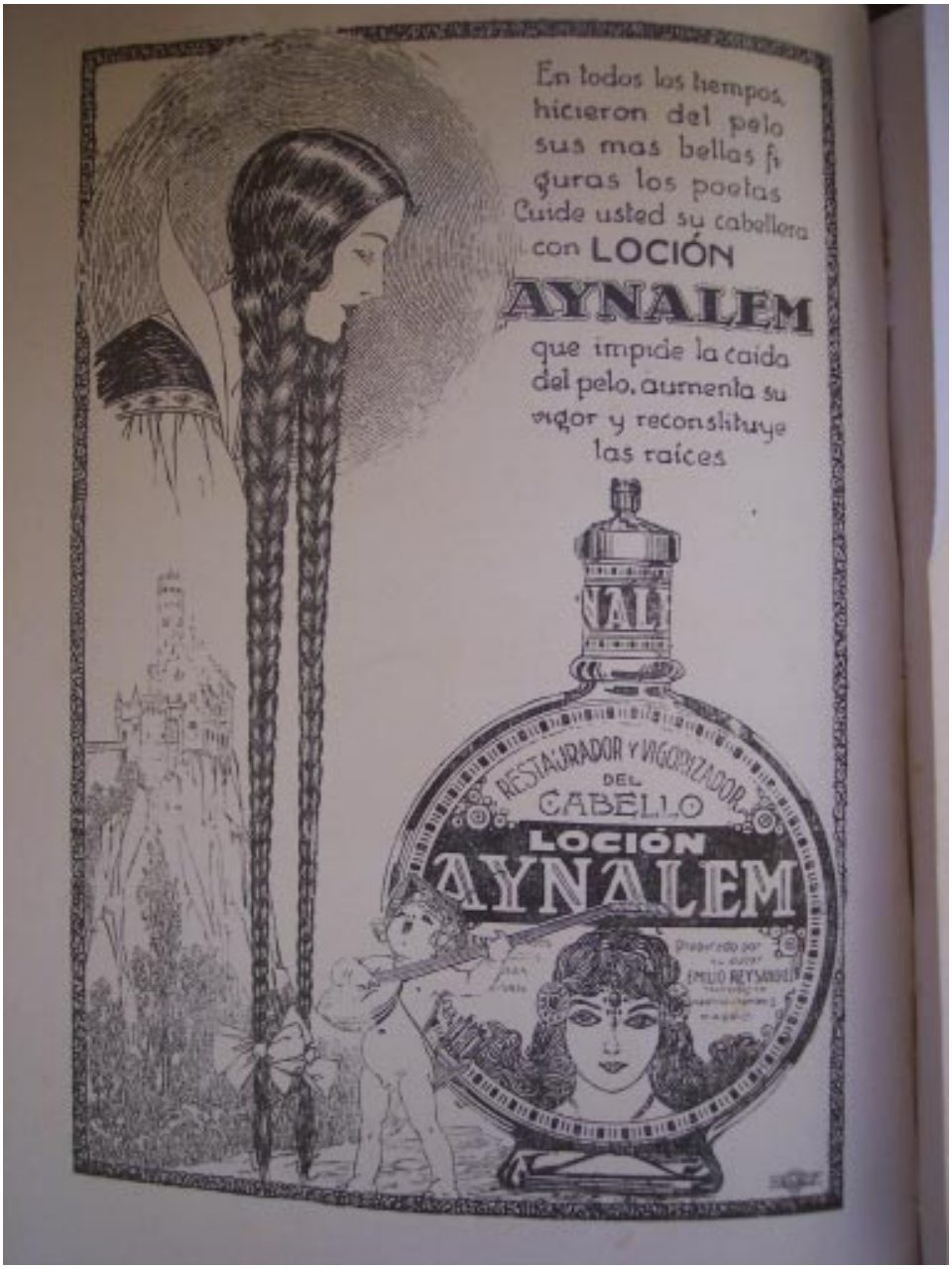
Dos de los ejemplos hallados proceden de los cuentos o literatura infantil. Uno de ellos se trata de Cenicienta[28] (fig. 14), cuya historia podía ser el sueño de cualquier destinataria del producto anunciado. La escena nos muestra una haraposa Cenicienta, obra de Ribas, que porta su zapato. El zapato se convierte en un objeto que logra idéntico milagro que el jabón Heno de Pravia, la ascensión en consideración social. El texto nos indica: "Cada Cenicienta tiene un zapato que la descubre y la eleva al rango que por sus virtudes merece. Cada mujer que usa Jabón Heno de Pravia lleva en su cutis, suave, fresco y deliciosamente perfumado, la señal reveladora de sus hábitos de higiene, de sus distinción y de sus gustos delicados"[29].

El otro ejemplo referido, donde nuevamente se extrae un icono de la literatura infantil, es una imagen que acompaña a la Loción Aynalem (fig. 15). En ella podemos observar a una joven de larguísimas trenzas que descienden hasta tocar el suelo, lo que nos indicaría, junto con su mirada hacia abajo, que la joven se encuentra en un lugar de altura. A sus pies la figura de



13. Agua de Azahar La Giralda, ilustración por Basilio, *Blanco y Negro*, 1925.

14. Jabón Heno de Pravia, ilustración de Federico Ribas, *Blanco y Negro*, 14-10-1923.



15. Loción Aynalem, Agencia de Publicidad Helios, *Blanco y Negro*, 14-8-1921.

cupido, ya citada en otros anuncios del mismo producto, adoptar el disfraz de trovador medieval. Al fondo se divisa un castillo ubicado en lo más alto de una elevación rocosa rodeado de acantilados, rematándolo se nos presenta una elevadísima torre. Todos estos elementos, sin la presencia de texto que aluda al personaje representado, nos llevan a identificar a la joven con Rapunzel o Rapónchigo[30], quien se vio privada de la libertad a la edad de doce años al ser encerrada en lo alto de una torre que se encontraba en un bosque. El acceso a lo alto de dicha torre era imposible, únicamente las trenzas que la joven poseía, de cincuenta codos según el relato, eran el artilugio utilizado por aquel que quisiera trepar. Así lo hacía la bruja e, igualmente, fue el medio empleado por el joven príncipe que quedó prendado de su dulce voz. La utilización de la imagen de Rapunzel por parte de la Loción Aynalem puede tener un doble objetivo. Por una parte, garantiza a quien utilice el producto la fortaleza que, al igual que las trenzas de Rapunzel, su pelo alcanzará y, por otro lado puede aludir a la seducción que se logrará con el uso del producto obteniendo así la felicidad futura que también la joven del cuento consiguió.

Finalmente, también hemos hallado dos anuncios publicitarios que aluden a una historia mítica recogida en varias ocasiones por la literatura, el mito de Fausto[31]. El primero de ellos, publicitando el Agua de Azahar La Giralda, tiene un protagonista masculino de aspecto bastante ambiguo, si lo comparamos con el aspecto andrógino de las jóvenes de la época. El anuncio nos expone "El secreto de Fausto, la fórmula de eterna juventud, reside en el buen funcionamiento del sistema nervioso...", buen funcionamiento que se debe a la supuesta ingestión por parte del medievalizante joven, obra de Julián Basilio, de una taza diaria de té o tila con dos o tres cucharadas del producto anunciado (23-11-1923). Pero no podemos olvidar que otros poderes que obtuvo Fausto, tras vender su alma al Diablo, fueron la magia y sabiduría. Ese poder de belleza y juventud es el que interesará de manera prioritaria a los anunciantes comerciales, pues son los dones que sus productos garantizan.

El segundo de los anuncios, en este caso de la Loción Aynalem, ya combina dos personajes, uno masculino, representando a Mefistófeles, y otro femenino (fig. 16). De nuevo el texto alude al mito de Fausto: "Su alma dio Fausto a cambio de la juventud...". A continuación el texto se centra en la pareja ilustrada: "Con la Loción Aynalem la mujer vence a Mefistófeles porque una cabellera espléndida hermosea y rejuvenece el rostro de la mujer y le imprime un sello de belleza triunfadora". A la izquierda del texto observamos, enmarcados por un tondo, a la pareja. El diablo, todo de negro, toma

16. Loción Aynalem, Agencia de Publicidad Helios, *Blanco y Negro*, 9-7-1922.

con sus brazos a la joven, mientras ella, quizás a modo de rechazo, deja caer su cuerpo hacia atrás, mientras una larga melena sale del marco para recorrer la totalidad del espacio publicitario. El mensaje extraído es que ya no es necesario, gracias a la milagrosa loción, realizar pactos con seres maléficos, pues la belleza y juventud duradera se logrará usando este fantástico producto. De nuevo, la obra de Fausto queda reducida simplemente a un pacto por la obtención de la eterna juventud.

2. 3. Influencia de lo oriental

La atracción por lo exótico y diferente, que se inició en el Romanticismo, aun se mantiene a comienzos del siglo XX (conocido es el interés que por estas culturas existirá en diversos grupos de las vanguardias). Ese gusto por lo oriental, a pesar de la mayor incidencia de lo cosmopolita y moderno, se va a mantener en algunas ilustraciones publicitarias.

La gran protagonista del orientalismo en España será Tórtola Valencia, bailarina de origen sevillano que incorporó a su baile costumbrista influencias orientales de danzas indias, árabes y africanas. Tórtola se convertirá en icono para muchos artistas. La publicidad también la utilizó como imagen, siendo la más conocida la de los jabones Maja de la casa Myrurgia[32]. Su imagen será tomada por el ilustrador gallego Suárez Couto para publicitar la crema "Flores del Campo" (fig. 17). Enmarcada en un octógono nos aparece una joven ataviada con un traje oriental, escaso corpiño para la parte superior y falda de tul, todo ello decorado con joyas que también rematan la diadema de la cabeza. Los ropajes que presenta se asemejan mucho a los de otra joven que en 1920 realizará Jener para los Perfumes de Myrurgia (encargado de los productos de esta casa), pudiendo tratarse esta también de la misma bailarina[33]. La joven de Floralia, supuestamente Tórtola Valencia, realiza una contorsionada danza ante la imagen de un Buda, todo ello en un sobrecargado entorno de carácter casi religioso. El espacio que rodea a la bailarina nos presenta columnas, cortinajes, tejidos, cofres con relieves, un aspecto muy cercano al que presentaba la vivienda de la propia Tórtola, donde se podía observar un "Salón religioso", otro oriental y la existencia de diversas esculturas de Buda, dado su interés por esta religión, junto con otros muchos objetos de procedencia exótica[34]. Fuera del octógono que enmarca la imagen descrita, el resto de la página se recubre de una decoración que guarda gran similitud con los mocárabes islámicos y sirve, a su vez, de marco al espacio destinado al texto. Con todo ello se enfatiza más en el aire exótico y oriental del anuncio.

El interés por el mundo árabe, sobre todo por el espacio de los harenes que tanta atracción creó en los artistas románticos, también es objeto de

17. Crema "Flores del Campo", Ilustración de Suárez Couto, *Blanco y Negro,* 1925.

atención por parte de los ilustradores publicitarios. Mucho tuvo que ver la representación de la obra *Schéhérazade* con figurines del artista ruso Leon Bakst. Este ballet se estrenaría en París en 1910 y más tarde llegaría a España, incidiendo en la moda de la época. En 1922 Rafael Penagos nos presenta como imagen de la colonia "Flores del Campo" a una bella odalisca, separada del mundo a través de una celosía que contribuye a su intimidad. Bajo la misma y en gran formato la palabra "voluptuosa" que sirve para describir las sensaciones que estas figuras desprenden. Este icono de la odalisca también será recogido por otros ilustradores coetáneos en las novelas de la época, caso de Salvador Bartolozzi[35].

El mismo producto utilizó la imagen paradisiaca de un patio islámico con estanques, fuentes y naturaleza, donde, en total intimidad, una joven asistida de sus sirvientas se dispone a despojarse de su túnica para proceder a relajarse en lo que denominan "Un baño oriental".

Otra cultura que causó gran atracción en la publicidad española, al igual que en otros ámbitos, y que sobre todo nos llegará vía París, será la japonesa. El contacto con la misma fue debido a la apertura de este país a raíz del periodo Meiji (1868-1912)[36]. El reflejo del japonesismo en publicidad ha sido ya tratado en un estudio específico ya citado, aunque la mayoría de los ejemplos presentados se publicaron en *La Esfera*, no haciendo referencia a otros que hemos hallado en *Blanco y Negro*.

Si del mundo árabe atrajo la odalisca, la mujer de los harenes, igualmente del Japón sería la geisha. De este modo, podemos ver un busto de la misma, acompañado por variadas flores, en la obra que para los jabones Flores del Campo creara Dubón (29-7-1923). Otras muchas geishas o japonesas aristocráticas, ataviadas con sus kimonos, sombrillas y peinados típicos, aparecerán en anuncios de productos de belleza, en ocasiones acompañadas de damas europeas, sirviendo a estas como modelo en lo que al cuidado de la piel se refiere (como sucede con la publicidad de Jugo de Loto Intea que proporcionaba a las mujeres la piel transparente de las japonesas).

En otros casos lo japonés aparece sólo en algunos detalles y complementos que vienen a acompañar a figuras occidentales y modernas, sirviendo así simplemente como reflejo de esa moda generalizada que se había extendido por occidente. Uno de los elementos más habituales será la sombrilla japonesa que utilizarán jóvenes que pasean con ellas junto al mar. Así Ribas nos presentará a una moderna mujer que tras broncearse con el aire del mar, usará el jabón Heno de Pravia evitando así la quemazón a su piel (26-8-1923). Igualmente el paseo marítimo será plasmado por Floralia, mostrando en este caso a una pareja, siendo el hombre el que porta una discreta sombrilla, mientras la joven lleva en sus manos una raqueta de tenis (9-7-1922). La ilustración, obra de Aristo Téllez, vuelve a insistir con su mensaje en las

propiedades de su jabón "Flores del Campo" para garantizar la blancura de las pieles que se han visto expuestas al aire del mar. Otro detalle japonés es el ya comentado biombo (ver el apartado sobre la *toilette*) que aparece en el anuncio de Heno de Pravia realizado por Ribas.

2. 4. EL PRODUCTO COMO PROTAGONISTA

Como ya hemos expuesto anteriormente, en ocasiones, las figuras humanas fueron sustituidas por la imagen del producto publicitado. No obstante, hay casos en los que ante el protagonismo del producto, lo humano está presente mediante la inclusión de una parte (2-9-1923, 24-7-1924, etc.) o presentado en un tamaño reducido, casi liliputiense, frente a la grandiosidad del objeto anunciado. Junto a estos bodegones, en su mayoría de la Casa Gal para publicitar sobre todo Heno de Pravia, será frecuente la presencia de la Agencia de Publicidad Idea.

Incluso, en ocasiones, el objeto se acompaña de algún animal que también se verá fascinado por las propiedades del producto. Tal y como le sucede al jabón Heno de Pravia ante cuyas pompas un gato, de la mano de Ribas, quedará totalmente extasiado.

Todas estas imágenes con el envase como protagonista contribuirán a la rápida identificación del producto por parte de los compradores.

No obstante nos encontramos con algunas excepciones donde, más que el producto, cobra protagonismo el objeto al que alude el nombre del mismo, tal y como sucede en una obra de Dubón para los productos "Flores del Campo" donde, en lugar de ver los envases, observamos un bello jarrón de cristal con rosas y otras especies florales (3-6-1923).

2.5. EL HOMBRE TAMBIÉN PRESENTE

Ya hemos hecho mención a como la mujer será la más habitual y presente en la publicidad de la época, siendo la principal destinataria de los productos anunciados, sobre todo en lo referente a perfumería y cosmética. Pero esto no quiere decir que el hombre no fuera también objeto de la publicidad del momento. En algunos casos aparecerá como compañero de la mujer. Se trata de un hombre elegante y distinguido que, como la mujer, frecuenta los lugares de encuentro social del momento.

Del mismo modo, cuando aparece sólo, es muy frecuente su presencia montando en el automóvil de último modelo y las referencias a las actividades deportivas que practica el mismo, como citamos previamente. Igualmente, la *toilette* masculina también será plasmada. Se da cada vez mayor

importancia a que el hombre se cuide y perfume para de esa manera tener una mejor presencia.

Así podemos ver una gran variedad de iconos donde, como ya expresamos, lo femenino sigue siendo lo más abundante, aunque no lo único, y donde la imagen de la realidad cobra cada vez mayor protagonismo, frente a un uso bastante escaso, en comparación, de iconos extraídos de mitología y literatura, los que fueron más habituales en la pintura y escultura de la historia del arte anterior al siglo XX. Por otra parte, el uso de estos iconos se convierte en promesas para alcanzar los sueños y deseos de todos los usuarios, para lo que el texto, junto al icono, juega un importante papel remarcando los objetivos a lograr. Concluimos con esta visión generalizada una aproximación a los iconos y temas más empleados en esta revista, que vendrían a coincidir con los utilizados en las restantes de la época.

NOTAS

[1] Sobre la definición de iconografía y la metodología a seguir para su correcto estudio ver González de Zárate (1991), pp. 7-18.

[2] Eguizábal Maza (1998), pp. 458-459.

[3] Eguizábal Maza (1998), p. 455.

[4] García Ruescas (2000), p. 83.

[5] Sobre la historia de la Perfumería Gal ver Andrés del Campo; Alvarado (1998 y 1999), pp. 23-49 y pp. 49-64.

[6] Eguizábal Maza (1998), p. 468.

[7] Andrés del Campo (2002), p. 263.

[8] Almazán Tomás (1998), p. 417.

[9] *Blanco y Negro,* 1 de julio de 1899.

[10] Andrés del Campo (2002), p. 258.

[11] Pérez Rojas (2001), pp. 235-288; *Penagos, Rafael de (1889-1954)* (1989).

[12] Todo este elevado número de mujeres fatales se pueden conocer a través de la obra de Bornay (1995).

[13] Sobre la iconografía de la mujer deportista en esta época ver Ramos Frendo (2006), pp. 411-417.

[14] Bornay (1995), p. 68.

[15] Sauret Guerrero (1997), pp. 376-381.

[16] Ilustrador que además trabajo para "Crónica" y para la colección "La Novela de Hoy" especialmente las pseudo eróticas.

[17] En esta imagen podemos observar esas modernas esfinges, con miradas seductoras y misteriosas a las que nos alude Pérez Rojas (2001), p. 277. Incluso la lectura del texto nos indica que los lápices

y pasteles Humo de Sándalo rodean de interés y misterio a los ojos. Igualmente otro anuncio de Floralia, en este caso del ilustrador Salvador Bartolozzi, publicado en *La Esfera*, también insiste en su texto al icono simbolista de la Esfinge cfr. Vela Cervera (1996), p. 127.

[8] Sobre la mantilla ver Ortega González (1988), citado en Torres Aguilar (1999), p. 300.

[9] Sobre Salvador Bartolozzi, ver Vela Cervera (1996).

[20] Almazán Tomás (1998), p. 420..

[21] Laver (1997), p. 243.

[22] No nos extendemos más en este modelo de mujer moderna, dado que el mismo ha sido extensamente tratado en Pérez Rojas (2001).

[23] Para profundizar más en esta iconografía ver Ramos Frendo (2006a), pp. 411-417.

[24] Andrés del Campo (2002), p. 258.

[25] Piluca de Beau Revers: "Crónica de la moda", *La Unión Ilustrada*, 22 de octubre de 1922.

[26] "La actualidad extranjera", *La Esfera*, nº 542, 24 de mayo de 1924, s/p.

[27] Ya aludimos a la existencia de modernas esfinges en la publicidad de la época. Ver Nota 18.

[28] Sobre la imagen de la Cenicienta ver Ramos Frendo (2006b), pp. 173-186.

[29]*Blanco y Negro*, 14 de octubre de 1923.

[30] "Rapónchigo" en Grimm (1985), pp. 102-105.

[31] Sobre los orígenes del mito de Fausto ver Cansinos Asséns (1991), pp. 723-737.

[32] Queralt del Hierro, María Pilar, "La musa del "jabón" que enamoró a los poetas", en *elmundo.es,* 16 de octubre de 2005.

[33] Carulla; Carulla (1998), p. 169.

[34] Nelken, Margarita, "La Casa Maravillosa de Tórtola Valencia" en *Blanco y Negro* 10 de julio de 1927.

[35] Vela Cervera (1996), p. 54.

[36] Sobre la imagen japonista en la publicidad ver Almazán Tomás (1998).

OBRAS CITADAS

Almazán Tomás (1998)
ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David: "La imagen de Japón en la publicidad gráfica española de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX". *Revista Española del Pacífico* nº 8, 1998, pp. 403-435

Andrés del Campo (2002)
ANDRÉS DEL CAMPO, Susana: *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República Española: Crónica y Blanco y Negro*. Madrid, 2002.

Andrés del Campo y Alvarado López (1999)
ANDRÉS DEL CAMPO, Susana y ALVARADO LÓPEZ, Mª Cruz: "Gal: un siglo de perfumería, un siglo de publicidad". *Publifilia* nº 1, Segovia, 1998, pp. 23-49 y nº 2, Segovia, 1999, pp. 49-64.

Bornay (1995)
BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith.* Madrid, Cátedra, 1995.

Cansinos Asséns (1991)
CANSINOS ASSÉNS, R.: "Fausto. Idea general de la obra", en GOETHE, J. W., *Obras completas.* México, Aguilar, 1991, T.IV, pp. 723-737; citado por GARCÍA GÓMEZ, Francisco: "Fausto+Edipo, investigador privado (y su doble). *El corazón del Ángel* (*Angel Heart*), de Alan Parker (1987)". *Boletín de Arte* nº 21, Universidad de Málaga, 2000, pp. 415-433.

Carulla y Carulla (1998)
CARULLA, Jordi y CARULLA, Arnau: *La publicidad en 2000 carteles,* vol. 1, Barcelona, Postermil, 1998.

[Catálogo] (1989)
Catálogo de la Exposición Rafael de Penagos(1889-1954). Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989.

Eguizábal Maza (1998)
EGUIZÁBAL MAZA, Raúl: *Historia de la Publicidad.* Madrid, Editorial Eresma & Celeste Ediciones, 1998.

García Ruescas (2000)
GARCÍA RUESCAS, Francisco: *Historia de la publicidad y del arte comercial en España. Desde tiempos remotos, al final del Siglo XX.* Madrid, Editorial Arus, 2000.

González de Zárate (1991)
GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: "Análisis del método iconográfico". *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 7, Madrid, 1991, pp. 7-18.

Grimm (1985)
GRIMM, Jacob y Wilhelm: *Cuentos de niños y del hogar (I).* Madrid, Anaya, 1985.

Laver (1997)
LAVER, James: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1997.

Ortega González (1999)
ORTEGA GONZÁLEZ, M.: *La Mantilla*, II Congreso de Folklore Andaluz, Sevilla, 1988.

Pérez Rojas (2001)
PÉREZ ROJAS, F. Javier: "Modernas y cosmopolitas: la Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro"* en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, MIRÓ DOMINGUEZ, Aurora: *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder.* Universidad de Málaga, 2001, pp. 235-288.

Ramos Frendo (2006 a)
RAMOS FRENDO, Eva Mª: "La imagen de la mujer deportista en España (1920-1936). Un icono surgido del mestizaje y contacto con otras culturas europeas y americanas". *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura.* T. I, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 411-417.

Ramos Frendo (2006 b)
- "La Cenicienta en las artes plásticas y el cine". *La Universidad y nuestros mayores. Aula de Mayores 2005/2006*. Málaga, Vicerrectorado de Servicios a la Comunidad Universitaria y Junta de Andalucía, 2006, pp. 173-186.

Sauret Guerrero (1997)
SAURET GUERRERO, Teresa: "Imagen y percepción de la mujer en el regionalismo andaluz", en *La mujer en el Arte Español*. Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 367-381.

Torres Aguilar (1999)
TORRES AGUILAR, Francisca: "Mito y folclore: la imagen de la mujer en una década de carteles de Semana Santa (1921-1931)". *Boletín de Arte* nº 20, 1999, p. 297-317.

Vela Cervera (1996)
VELA CERVERA, David: *Salvador Bartolozzi (1882-1950): ilustración gráfica, escenografía, narrativa y teatro para niños*. vol. I, Zaragoza, Tesis doctoral inédita, 1996.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los textos se presentarán mecanografiados en folios, a doble espacio, acompañados de un disquete de 3.5, cd-rom, o soporte informático análogo, preferentemente en «word» o «word perfect». Se entregarán libre de erratas; en principio, no se corregirán pruebas. La extensión deberá ajustarse, estrictamente, a las exigencias del trabajo, reduciéndose a lo indispensable la reproducción de documentos.

2. Las notas se imprimirán (por exigencias de la composición) al final del texto; las obras reseñadas en ellas recogerán, solo, los apellidos de los autores, año de publicación entre paréntesis y las páginas, ya que se citarán, en extenso, en la bibliografía que cierra el artículo. Las referencias irán precedidas de la mención abreviada de la obra; se consignarán luego, en mayúsculas los apellidos de los autores, en minúsculas los nombres (preferiblemente de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros; finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año; otros casos se resolverán siguiendo las normas establecidas.

3. Las ilustraciones que se adjunten tendrán la calidad necesaria para que puedan reproducirse dignamente, numeradas y acompañadas de los pies. La dirección de la revista se reserva la facultad de realizar las supresiones y alteraciones que se juzguen precisas.

4. En los artículos, junto al nombre del autor, podrá aparecer el centro universitario o institución a la que esté vinculado. Si están elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos. Por otra parte vendrán precedidos de un breve resumen (entre 10 y 15 líneas), si es posible en inglés.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.

FICONOFUE
[FICHERO ICONOGRÁFICO DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente cerca de 80.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: www.ficonofue.com. Se inicia con el siguiente,

AVISO LEGAL

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website www.ficonofue.com. así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacan dos: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografia, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna, con la referencia bibliográfica utilizada para registrarla y obtener la imagen

(cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior. Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografias de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de José Manuel Pita Andrade, Catedrático de Universidad y Patrono de la Fundación.

PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA [CAIFUE]

Revista semestral publicada desde 1988. Cada tomo contiene dos números, algunos con trabajos de carácter monográfico. Los tomos II (1989), IV (1991) y VI (1993), de mayor extensión, recogen las comunicaciones y ponencias desarrolladas, respectivamente, en los I, II y III *Coloquios de Arte e Iconografía* que tuvieron lugar el año anterior a su impresión. Precio de cada número normal, 10 €. Los correspondientes a los Coloquios, 15 €.

ANEJOS

I

Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo. Dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, 2006, 444 pp. 257 ilustr. Color. Rústica. 30 €.

CUADERNOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA

Fascículos que abordan cuestiones de carácter, generalmente, monográfico. Precio de cada uno, 3 €.

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía.* Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., agotado.

2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*. Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., Agotado.

3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid, 1985, 44 pp., ilustr.,

4. VV.AA.: *Pedro Berruguete*. Madrid, 1985, 100 pp.

5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos*. Madrid, 1985, 56 pp., ilustr.

6. MARíA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr.,

7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en e1grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,

8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,

9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr.,

10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp.,

11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, Agotado.

12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr.,

13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp.,

14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust.

15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp.,

TESIS DOCTORALES "CUM LAUDE"

1. MARÍA JOSÉ MARTíNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 20 €.

2. ANA ISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 -1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

3. AMELIA ARANDA HUETE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 20 €.

9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modérnidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 20 €.

11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 20€.

13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 20€.

15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI*. Introducción y catálogo. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 20 €.

17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (183 7-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 20 €.

18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., CI), Los dos tomos, 40,00 €.

19. MARÍA FERNANDA PUERTA ROSSELL: *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, 372 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

20. JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid, 2005, 478 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

21. MARÍA A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV.* Madrid, 2005, 490 págs. Rúst.,20 €.

22. MARÍA JESÚS MUÑOZ: *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*. Madrid, 2006, 292 pp., CD-ROM con tablas de datos y consultas, Rúst., 30 €.

23. MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN: *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid, 2006, 364 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

24. ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: F*ernández de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, 2006, 504 pp., ilustr. Rúst.., 20 €.

25. ESTHER LOZANO LÓPEZ: *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006, 466 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

26. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid, 2007, 514 pp., ilustr. Rúst.., 20 €.

27. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, 2007, 507 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

28. ALFREDO UREÑA UCEDA: *La Escalera Imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2007, 288 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

29. FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ: *La navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid, 2007, 516 pp. Rúst., 20 €.

30. RAQUEL NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español.* Madrid, 2009, 442 pp., 168 ilustr. Rúst., 20 €.

31. LAURA DE LA CALLE VIAN: *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices (1920-2000)*. Madrid, 2009, 436 pp., + CD con 306 ilustr. Rúst., 30 €.

32. DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, 2009, 500pp., 41 ilustr. Rúst., 20 €

33. ÁlVARO PASCUAL CHENEL: *EL retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda.* Madrid, 2010, 658pp. 290 ilstr. Rúst., 30 €.

INVENTARIOS REALES CON CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO

I

Qvadros y otras cosas que tiene su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636. Documentación, transcripción y estudio: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid, 2007, 260 pp., 219 ilust., color, 36 €.

OTRAS PUBLICACIONES

MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 3 €.

JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 20 €. .

ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. Agotado.

EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI*. Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. Agotado.

GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10 €.

I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15 €.

YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr,. 20 €.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografia*. volumen II, Madrid, 1987, 610 pp., 15 €.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid, 1989, 63 pp., 3 €.

SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. Agotado.

CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 €..

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos*. Madrid, 1992, volumen I, 125 pp., Agotado.
JOSÉ MARíA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela*. Madrid, 1992, volumen II, 263 pp., Agotado.

MANUEL GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. Agotado.

MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, 305 pp., 20 €.

JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, Agotado.

JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado*. Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10 €.

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20 €.

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO: *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*. Madrid, FUE, Gobierno de la Rioja, Junta de Castilla y León, Caja Duero, 2007. 5 vols; I, (1808-1814) *Guerra de la independencia*, 501 pp.; II, (1815-1868) *Desamortizaciones*, 597 pp.; III, (1868-1900) *Gloriosa/Fin de siglo*, 584 pp.; IV, (1900-1936). *Desde comienzos de siglo hasta la Guerra Civil*, 667 pp.; V (1936-2007) *Desde la Guerra Civil a nuestros días*, 724 pp.; ilustr. Cartoné.

DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid, 2008, 502 pp., 34 ilustr. Rústica. 20 €.