

# EL LEGADO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO EN CÓRDOBA (ARGENTINA)



CARLOS A. PAGE  
CONICET. CÓRDOBA (ARGENTINA)

**RESUMEN:** LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO FUE EXPANDIENDO LENTAMENTE SU INFLUENCIA A LO LARGO DE HISPANOAMÉRICA. PRESENTAMOS AQUÍ VARIAS PINTURAS, ADEMÁS DE UN PROYECTO DE RETABLO PARA LA CATEDRAL, QUE LLEGARON A CÓRDOBA DEL TUCUMÁN A FINES DEL SIGLO XVIII. ESTAS OBRAS CONSTITUYEN UN CONJUNTO DE REALIZACIONES QUE SON TESTIMONIO DE LA DIFÍCIL TRANSICIÓN DEL BARROCO AL ACADEMICISMO, MANIFESTADO EN LA OPOSICIÓN DE LOS ARTESANOS LOCALES FRENTE A UN DISCURSO ACADÉMICO QUE MENOSPRECIABA SUS PROPIAS REALIZACIONES. FUERON REALIZADAS POR IMPORTANTES ARTISTAS PENINSULARES Y CONSTITUYEN UNO DE LOS PATRIMONIOS ARTÍSTICOS MÁS SIGNIFICATIVOS DE LA REGIÓN.

**PALABRAS CLAVE:** Academia de San Fernando, Córdoba del Tucumán, Joaquín Inza, Zacarías González Velázquez, Pedro Arnal.

**ABSTRACT:** The Academy of San Fernando was expanding its influence throughout Hispano-America slowly. We presented/displayed here several paintings, in addition to a project of altarpiece for the Cathedral, that by the end of arrived at Cordova from the Tucumán century XVIII. These works constitute a set of accomplishments

that are a testimony of the difficult transition of the baroque one to the academicism, showed in the opposition of the local craftsmen front to an academic speech that despised its own accomplishments. They were made by important peninsular artists and they constitute one of more significant the artistic patrimonies of the region.

**KEY WORDS:** San Fernando Academic, Córdoba del Tucumán, Joaquín Inza, Zacarías González Velázquez, Pedro Arnal.

## I

## EL INGRESO DE PINTURAS EUROPEAS EN CÓRDOBA DEL TUCUMÁN

Es conocido el importante número de obras de arte que se trasladaron de España a las Indias, sobre todo en los siglos XVI y XVII. A Córdoba en particular se hizo a través de dos vías: una por el Alto Perú y otra a través del puerto de Buenos Aires. Esta última tendrá como característica la de ser una penetración «europeizante de modo absoluto». Pero como también señala Schenone (1999:333) la ciudad de Córdoba, ubicada en el centro de ambas «aparece como una receptora más culta, interesada en buenos productos artísticos».

Tarea dificultosa resulta confeccionar una lista más o menos completa de pinturas ingresadas desde España a las viviendas y templos de Córdoba durante los siglos XVII y XVIII. Una aproximación intentó realizar Luis Roberto Altamira (1954), a cuyo estudio acudiremos con frecuencia.

Órdenes religiosas, obispos y funcionarios civiles o militares y por cierto mercaderes, no dejaron de traer entre su equipaje algún cuadro, una imagen o un libro. Los jesuitas llevaron ventaja, pues estaban en constante contacto con Europa a través de sus procuradores que, no solo traían objetos para sus iglesias, sino también por encargos de terceros. Un ejemplo de ello es la pintura de san Pablo que trajo en 1674 el padre procurador Cristóbal Altamirano al cura párroco de Córdoba, doctor Adrián Cornejo, quien murió tres años después en el derrumbe de la Iglesia Mayor. Además, es importante señalar que los hijos de Ignacio incorporaron en sus filas a los hermanos coadjutores, aptos para desempeñar todo tipo de oficio y profesión. Incluso a ellos se debe en gran medida la enseñanza de las artes que se expandió con meritorios resultados.

Una de las fuentes documentales más aptas para hacer un muestreo sobre los cuadros que poseían los indios son los testamentos que, aunque nos brindan escasas referencias sobre autores, nos detallan una notoria cantidad de obras de arte en poder de las familias locales, que en su gran mayoría se han perdido. En este sentido cabe destacar por ejemplo los ocho lienzos de Flandes de la familia de Catalina Sánchez, o los cincuenta óleos de santos y paisajes de Álvaro Páez de Sotomayor y las diez telas «oscurecidas por el tiempo» de Manuel González de Toranzo, o los catorce cuadros, de talleres españoles y flamencos, que se inventariaron en 1717 en la sucesión de don Antonio Quijano y Velasco.

El mismo Sarmiento en una de sus más renombradas obras menciona la inmensa cantidad de cuadros que tapizaban las casas coloniales, algunas de ellas de algún maestro de renombre. Pero esa antipatía por el pasado inmediato, «había tomado entre ojos la pintura que sabía a España, a colonia, a cosa antigua e inconciliable con las buenas ideas. Familias enteras escondían sus cuadros de santos, por no dar muestras de mal gusto en conservarlos» agregando que había algunos que «remojuéndolos, hicieron servir sus lienzos mal despintados para calzones de sus esclavos». Y finaliza: «¡cuántos tesoros de arte han debido perderse en estas estúpidas profanaciones de que ha sido cómplice la América entera!» (Sarmiento, 1989:159).

Es tan importante el número de obras que también poseían las familias cordobesas que un estudio pormenorizado fácilmente nos revelaría que no solo la Iglesia fue la gran depositaria de pinturas, como generalmente se afirma, sino que los particulares hasta podrían haber sido más receptores de obras que aquella, aunque prácticamente y como señalamos no ha quedado casi nada de lo que son testimonio los nutridos inventarios particulares.

Uno de los ejemplos más conocidos en cuanto a la introducción de pinturas por particulares, es el envío al Río de la Plata realizado en 1649 de «quince vírgenes de cuerpo entero, quince pinturas de cuerpo entero de Reyes y hombres insignes, venticuatro santos y patriarcas de cuerpo entero, algunos con averías; nueve países de Flandes» además de pinturas y pinceles (Caturla, 1951:28). Estos lienzos fueron nada menos que de don Francisco de Zurbarán que, cabe acotar, no recibió nunca el pago por el envío de sus obras, efectuado a Felipe de Atienza Ibáñez y Álvaro Gómez de Santa María, quienes recibieron el valioso cajón en el puerto de Buenos Aires. El pintor extremeño designó dos apoderados para localizar a los estafadores. Primeramente a Martín Rico, en 1660, quien aparentemente no obtuvo un resultado favorable en su gestión, ya que dos años después Zurbarán nombró para los mismos fines a su cuñado Miguel Torderas.

Estas pinturas seguramente fueron vendidas y posiblemente hayan llegado a Córdoba. Tal afirmación la deduce Altamira cuando encuentra que doña Jerónima de Herrera, viuda del capitán Juan de Tejada y Guzmán tenía en su casa y para la misma época catorce cuadros de príncipes, reinas y reyes que posiblemente fueran los de Zurbarán (Altamira, 1954:166-167). A propósito del pintor de Fuente de Cantos cabe acotar que en Argentina se conserva solamente de su autoría la obra *San Francisco en meditación*, ubicada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Pero la obra no proviene del período colonial sino que fue adquirida en Europa por Alejandro Enrique Shaw en 1934 (Serventi, 2003:82). Tampoco proviene del período colonial una «Santa Faz», consignada en varios catálogos, en una colección particular de Buenos Aires.

## II

### LOS ENCARGOS DEL OBISPO SAN ALBERTO

Del siglo XVIII la información más importante con que contamos son los lienzos encargados a España por los obispos fray José Antonio de San Alberto y Ángel Mariano Moscoso, que adherían a la corriente académica en boga.

La personalidad del obispo San Alberto la exaltaron en diferentes épocas René Moreno, José Toribio Medina, Abel Chaneton, Ángel Clavero y, más recientemente, Purificación Gato Castaño. Fue muy breve su gobierno, llegando a Córdoba en 1780 y partiendo cinco años después para ocupar la silla arzobispal en Charcas. Pero su obra fue significativa, destacándose la fundación del Colegio de Santa Teresa de Niñas Huérfanas,

la redacción de las Constituciones de la Universidad, la reforma del clero, los progresos del seminario diocesano y parte de la obra edilicia y ornamental de la catedral (Gutiérrez-Page, 1999). Efectivamente, en 1784 consagró la catedral de Córdoba, en la que introdujo notables mejoras como la demolición del panteón y construcción en su lugar del presbiterio, trasladó el coro con una magnífica sillería de nogal que aún se conserva, concluyó la decoración del altar mayor incluyendo el cuadro de la Asunción y colocó un nuevo órgano.

El obispo San Alberto antes de partir para Córdoba encargó en Madrid diversas obras, entre las que se encontraba su retrato. Está colgado en la sacristía de la catedral de Córdoba, firmado en 1782 por el pintor aragonés Joaquín Inza (1736-1811) (fig. 1). Este poco conocido artista fue hijo del pintor Felipe Inza, quien le enseñó el



FIGURA 1: EL OBISPO SAN ALBERTO (JOAQUÍN INZA, 1782). SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA.

arte pictórico y luego lo envió a la Real Academia de San Fernando, en donde se registra su matrícula en el año 1752 y de la que nunca recibió nombramiento ni distinción alguna. Posteriormente gozó de los patrocinios de la duquesa de Arcos y del VI conde de Fernán Núñez, a quienes retrata. Precisamente de su obra no se conocen más que retratos, muchos de ellos confundidos con los de su paisano don Francisco de Goya. Pintó a Carlos III al menos en tres oportunidades, y Juan Antonio Carmona y Palomino realizaron dos grabados con la efigie del monarca basándose en sus pinturas. Entre otras personalidades de la aristocracia madrileña e intelectuales de la época pintó al ministro Manuel Godoy, al infante don Gabriel (1770), a Tomás Iriarte (1790), al marqués de Perales (1773) y a la condesa viuda de Benavente (1782) (Valverde Madrid, 1979:90-93).

Inza presenta al obispo carmelita descalzo, de cuerpo entero en tres cuarto de perfil izquierdo, luciendo el hábito de la Orden. Un crucifijo cuelga en su pecho cubierto por una esclavina con capillo que se ubica por sobre el roquete. Se encuentra de pie con un fondo neutro de bajo valor. No lleva ni báculo ni mitra, es decir las insignias episcopales. Una cortina cubre parcialmente el sillón que se ubica hacia la izquierda detrás del obispo y delante aparece una mesa cubierta donde descansa su mano derecha, en la que sostiene un escrito. La otra sujeta su sombrero de ala ancha. A la izquierda y debajo de la composición un blasón da cuenta de su obra en un texto que expresa: «El Yllmo S./ Dn. F. Josef Anto-/nio de San Alberto [borrado] / [ilegible]ones Carmelita Descalzo / Prior y Procurador General / de toda su orden en Madrid / Predicador del Sr. Rey Dn. Carlos III / quien lo presento para esta Sta. [borrado] / de Cordova en 25. de mayo de [borrado] / consagrado en Bs. Aires por [ilegible] / (roto)bar tomo posesion y entro en [ilegible] / [roto]ad en 30; de octubre de [ilegible] / 1783 fue promovido al arquidi[borrado] / Charcas y no habiendose [borrado] / [roto]uncia que hizo de el salio a se[ilegible] / [roto]23 de abril de [ilegible] / [roto]adornado y consagrado [ilegible] / [roto]ecia y fun/dado la casa/de huerfa/nas.»

Es interesante y amplia la iconografía antigua de este obispo. Comprende varias piezas, además del retrato que se encuentra en la catedral hay otro en el convento por él fundado. También «la familia tucumana de los Colombres Garmendia guarda uno en el que José Ignacio de Colombres y Thames, cuarto abuelo del historiador Carlos A. Luque Colombres, aparece arrodillado ante el mitrado, quien le imparte la bendición. Recuerdo también –continúa Altamira– que Monseñor Pablo Cabrera conservaba en su escritorio una miniatura de San Alberto, pieza que estimaba el investigador y de la cual ignoro su actual paradero». Agrega luego el retrato delineado por Joaquín Inza y grabado por el mencionado Carmona que fue inserto en la obra de Medina tomándolo de la «Colección de Instrucciones Pastorales» impresa Madrid en 1786 (fig.2). Aunque según el historiador chileno, el retrato es una reducción del dibujado por Tomás Conca y grabado en Roma por Jerónimo Carattoni (Altamira, 1954:399).

También el obispo San Alberto, cuyo mandato duró de 1780 a 1784, hizo traer de España el gran cuadro de la Asunción (fig. 3) que se encuentra en el altar mayor de la catedral, del que aún desconocemos su autor y que Altamira cree puede haber sido de Inza o de su taller (Altamira, 1954:171). Afirmación que no compartimos a la hora de



FIGURA 2: GRABADO DE ANTONIO CARMONA SOBRE RETRATO DE JOAQUÍN INZA, PUBLICADO EN 1786.

verificar su obra. Otra antigua afirmación, con no mayor sustento, que hace Burmeister, es la que ubica la obra en la escuela de Murillo (Burmeister, 1944:59).

El deán Gregorio Funes en un artículo en el *Telégrafo Mercantil*, alabando las obras del obispo en la catedral afirma que «en sus días y a sus expensas se trajo de Madrid un hermosísimo cuadro de la Asunción, que hace mucho honor a su siglo» (Altamira, 1954:374).



FIGURA 3: ASUNCIÓN, DE AUTOR DESCONOCIDO, CA. 1780 (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

Verdaderamente el lienzo es imponente, trayendo una tradicional representación mariana donde la Virgen es transportada desde su sepulcro hacia el cielo por ángeles y querubines ante la mirada absorta de los apóstoles. Es una representación volcada en un lienzo cálido y rojizo que confiere un sugestivo movimiento y vibración luminosa, reflejando el clima de exaltación y alegría.

Otro lienzo que ingresó por encargo del obispo fue el de santa Teresa que se ubica en el altar mayor de su iglesia. Altamira, tomando una relación del deán Funes, cree que

es un cuadro que se ubicó en el renovado altar mayor de la iglesia de la Orden. La misma está fechada el 10 de octubre de 1788 y expresa: «mandó traer de España, antes de pasar a su Arzobispado, la presente imagen; la cual fue hecha en Madrid por el Vicedirector de la Academia D.NN. Este la concluyó y remitió a esta ciudad el año 17[en blanco]» Aunque parece que la carta es un borrador debido a los huecos que presenta, detalla a continuación una relación del arribo de la pintura a Córdoba: «El pueblo se llenó de alborozo con la llegada de tan primorosa obra, de modo que costó trabajo dar lugar a que la viesan. Quedó en la portería interior hasta la tarde, en la cual, la novedad, el gusto y el afecto hicieron correr varias estaciones: la llevaron al monasterio de Santa Catalina y al Colegio de Huérfanas, de donde la restituyeron a casa de dicho Dn. Pedro Arias, en donde estuvo expuesta al regocijo público [en blanco] días. Viendo este sujeto que no le concedían reposo los curiosos y devotos, dispuso pasarla a la capilla del Monasterio». Luego agrega que al fin el día 6 de octubre de 1788 fue colocado en su altar donde se le cantó una misa y luego se lo cubrió con un manto hasta su descubrimiento solemne el día de la santa.

La referencia D. NN. es difícil de descifrar. Quizás se refiere al pintor de cámara Andrés de la Calleja, director de la Academia entre 1778 y 1785, quien había sido el restaurador de las pinturas de la colección Real dañadas en el incendio de la Navidad de 1734. Un análisis más profundo de este artista, que no estamos en condiciones de exponer en esta oportunidad, nos acercaría mayores precisiones sobre la autoría de la obra que quizás lleve la firma en su parte posterior.

### III

#### LOS ENCARGOS DEL OBISPO MOSCOSO

El doctor Ángel Mariano Moscoso y Pérez (Arequipa, 1737-Córdoba, 1804) fue el sucesor de fray José Antonio de San Alberto. Su obispado duró 15 años, tomando posesión del mismo el 21 de marzo de 1791. Entre sus acciones más importantes cabe señalar que puso en práctica la Consulta dictada por el Concilio Provincial de Charcas a los fines de que se le diera a las funciones religiosas la debida gravedad y solemnidad que corresponde (Leal, 1914:32). Pero también le cabe al obispo Moscoso haber enriquecido la catedral con distintas obras de ornato como las barandas del presbiterio, cortinados y el altar del Sagrado Corazón de Jesús, ubicado en el tercer arco a la izquierda desde la entrada de la catedral y del que eran tan devotas las distinguidas familias cordobesas. Efectivamente contribuyó en su construcción doña Bernardina de la Rosa, sus hijas María Ignacia y Mauricia de Allende con sus yernos don Antonio de la Quintana y don Ambrosio Funes, respectivamente. Fue inaugurado el día del Corpus del 4 de junio de 1795 y costó 1.573 pesos con 7 reales. Pormenores de la construcción del retablo fueron escritos por Funes, quien explica que él mismo buscó

el proyecto y lo entregó a su cuñado Quintana, quien dirigió la obra construida por sus esclavos carpinteros<sup>1</sup>.

Pero también durante el obispado de Moscoso se realizaron las capillas laterales dedicadas al Santísimo Sacramento y a Nuestra Señora de Nieva, además de los retablos del crucero de los que nos ocuparemos en particular. Para estas realizaciones tuvo a su disposición mano de obra calificada pero no dudó en consultar sobre sus proyectos a la Real Academia de San Fernando, que imponía a las artes el lenguaje de la Ilustración desde 1752.

No es casual que el obispo tomara esta decisión. Un decreto del 25 de noviembre de 1777 estipulaba que todo proyecto en obras de la Iglesia debía ser aprobado por la Real Academia, además del agregado particular del monarca que inducía a no utilizar madera en los retablos y altares a los fines de evitar incendios y rápidos deterioros en los dorados. Estas recomendaciones fueron cruciales, puesto que la Iglesia era una importante patrocinadora del arte, y eran bien conocidas por los obispos. Precisamente una carta del prelado aragonés San Alberto que, desde Córdoba escribía al rey en 1781, señala: «Últimamente conozco la preferencia que debe darse a la piedra y estucos para el interior adorno de los Templos; pero en el determinado país en que estamos, es imposible su práctica y no muy difícil imitar las piedras y estuco con las maderas que proporciona el país, lo que se procura ejecutar para evitar el costo de la talla y oro con arreglo a la práctica moderna que hoy se usa» (Clavero, 1944:100).

El obispo Moscoso contó con 12.500 pesos, para la continuación de las obras de la catedral donados por Su Majestad, mediante la Real Cédula del 14 de abril de 1783, donde se hizo gracia y sesión del ramo de vacantes y novenos. En la sesión capitular del 27 de mayo de 1786 se deliberó sobre el destino que se le daría a ese dinero. Se pensó primero que se debía realizar un «tabernáculo decente», para lo cual encargaron que se ocupara de ello al canónigo de merced Gregorio Funes. Para ello debía buscar una «persona hábil, e inteligente»<sup>2</sup>. De tal forma la intención de la construcción del tabernáculo estuvo presente mucho antes que viniera Moscoso, solucionándose mientras tanto con el que se obtuvo de la iglesia de los expulsados jesuitas. Incluso no fue terminado hasta bastante tiempo después de su muerte, ya que consta que su hermana, doña Petronila Moscoso, donó 4.000 pesos para la construcción de sus puertas que completó el platero Cayetano Álvarez. Según las Actas Capitulares del Cabildo Eclesiástico, aún se seguía trabajando en el tabernáculo en 1845 (Leal, 1914:32).

### La capilla y las pinturas de Nuestra Señora de Nieva

El obispo Moscoso, quien favoreció convenientemente a la catedral con un firme apoyo en incrementar sus ornatos, dispuso entre las obras mencionadas la incorpora-

<sup>1</sup> Colección Documental «Mons. Dr. Pablo Cabrera», de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (ex Instituto de Estudios Americanistas, IEA). Doc. N.º 5608.

<sup>2</sup> Archivo Arquidiocesano de Córdoba (AA), Libros Capitulares, Libro N.º 2, f. 298v.

ción de un importante altar dedicado a Nuestra Señora de Nieva, de la cual era ferviente devoto.

El altar fue bendecido y estrenado el 19 de noviembre de 1797, es decir para el día de su festividad. Aparece desde entonces el culto a Nuestra Señora de Nieva o la Soterránea, como también se la conoce popularmente, siendo por entonces proclamada Patrona abogada contra las tempestades y Patrona de Córdoba. Para la fábrica de este nuevo altar se emplearon siete meses de ardua labor, invirtiéndose la suma de 2.312 pesos con 3 reales, con lo que se pagaron los materiales necesarios, a la vez que al artista Manuel Javier Garay y sus asistentes (Altamira, 1954:269).

Cabe detenerse en la figura de Garay, protagonista fundamental de las obras que por entonces se llevaron a cabo. Era pardo, nacido en Córdoba en 1752 y fallecido en 1820. Fue quien realizó en 1778 la decoración del túmulo para las honras fúnebres de Carlos III por encargo del deán Gregorio Funes, en donde se destaca la desaparecida composición que representaba al rey entre las nubes y camino al paraíso, siendo observado con tristeza por una ninfa que se recostaba sobre las armas de Córdoba.

Otra obra que conocemos, aunque solo en copia, pues su original se ha perdido, es la que retrata al dramaturgo Cristóbal de Aguilar. Igual fatalidad corrió una acuarela de Nuestra Señora del Rosario que se encontraba en el desaparecido Instituto de Estudios Americanistas de Córdoba.

Garay fue el autor del proyecto de la custodia de plata que se conserva en el templo de San Francisco, donde incluso se guarda un dibujo a tinta que certifica su autoría, fechado el 31 de enero de 1805 (Ribera, 1957:31). Realizó además el altar de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, ubicado en la iglesia de Santo Domingo, habilitado el 9 de octubre de 1801 (Page, 2003:177).

Para el altar de la Soterránea, Garay asistió y dirigió al carpintero Inocencio, esclavo de don Antonio de la Quintana, decorando incluso el recinto, con la ayuda de tres oficiales, además de modelar los ángeles que se colocaron sobre el ático. «Entre los materiales empleados en esta obra, se pueden enumerar los siguientes: tablas de especies diversas y medidas distintas, adquiridas a sujetos como José Piedra; cueros para los andamios; clavos, tachuelas y planchas de hierro, útiles en la trabazón; azul de Prusia, cardenillo, albayalde, bermellón, aguarrás, etc.; y doscientos cincuenta y siete libros de oro comprados a Pedro Arias, Pedro Lucas de Allende y en el comercio de Javier de la Torre. Algo más fue menester: madera para la peana, obtenida de Manuel López; tafetán rosado para las bandas y banderas de los ángeles, como asimismo para las cortinas que se guarnecieron con cintas de plata; y dos peluquitas, que una mano depositó en las cabezas de los niños del nicho» (Altamira, 1947:55 y 1954:110-111). Todos estos materiales empleados por Garay aparecen en una detallada cuenta que eleva el obispo Moscoso<sup>3</sup>.

El retablo en forma de baldaquino oval es exponente de los renovadores aires académicos. Salvo algunos detalles decorativos es igual al del Sagrario y su proyecto fue probablemente de la Academia, aunque no tengamos pruebas documentales. La imagen

<sup>3</sup> IEA, Doc. N.º 6348 bis.

de la Soterránea es una copia de la talla existente en el convento de Santa María la Real de España, fabricada en una santería de Madrid y llegada a Córdoba el 9 de febrero de 1794 (Altamira, 1947:111).

Completando la ornamentación de la capilla se decidió cubrir sus muros con cuatro lienzos que hicieran alusión a la Soterránea. El obispo encargó al canónigo magistral Juan Justo Rodríguez que se comunicara con don Miguel Navarro. Este residía en Madrid y era apoderado del Cabildo Eclesiástico, siendo el contacto directo que se tuvo con el palacio de Goyeneche, sede por entonces de la Academia madrileña.

Las pinturas fueron realizadas por Zacarías González Velázquez (1763-1834). El notable artista español fue –como señala Schenone– «maestro apegado a las normas académicas, hijo de Antonio y hermano de Isidro, arquitecto. Su vasta obra como fresquista se conserva en Aranjuez y otros Reales Sitios en la que pervive la tradición barroca. Fue asimismo buen retratista como lo manifiestan los retratos familiares y, al igual que sus contemporáneos, cultivó la pintura religiosa» (Schenone, 1999:346).

En los inventarios realizados periódicamente por el obispado se encuentra el *Inventario de alhajas existentes que pertenecen a la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*, fechado en 1794. En el apartado 393 se mencionan las pinturas: «Cuatro lienzos de la historia de Nuestra Señora de Nieva mandados a traer de España por el Señor Obispo Dr. Ángel Mariano Moscoso. Tienen sus marcos dorados y pintados»<sup>4</sup>. Es decir que las obras llegarían junto con la imagen de la Soterránea o poco después.

El conjunto pictórico se refiere a dos pasajes que aluden a la historia de Nuestra Señora de Nieva y dos milagros en los que ella intercede, tal como lo había solicitado especialmente el obispo. De tal forma el artista lo reconstruye en cuatro grandes óleos (3 m x 2 m): en uno la aparición de la virgen María al pastor Pedro Amador cuando le indica el sitio donde estaba su imagen (fig. 4); en otro captando el instante en que el obispo de Segovia Alonso de Frías extrae la imagen del pizarral de Santa María (fig. 5). Los otros dos se refieren al leñador que es librado de la muerte al invocar a la Virgen cuando un tronco caía sobre su cuerpo (fig. 6) y el último cuando un campesino es salvado de un rayo por llevar el escapulario de la Virgen (fig. 7).

La sencilla composición de estas pinturas –como señala Núñez Vernis– (1998:37-51) es buena muestra del influjo de Francisco Bayeau, mientras que los ángeles pintados en la aparición semejan la impronta de su cuñado Mariano Salvador Maella (1739-1819), habiendo sido utilizados en otras composiciones de Zacarías.

En la sesión del Cabildo Eclesiástico del 18 de agosto de 1802, el obispo Moscoso puso a consideración una carta de don Miguel Navarro. Está fechada el 1.º de abril de ese año y trata acerca de los encargos que se le habían hecho de terciopelos, colgaduras y demás adornos para la iglesia, reclamando un porcentaje por su trabajo del 10% sobre un monto de 6.087 pesos que había gastado. Lo adquirido en España fue embarcado en cuatro cajones en Cádiz, siendo recibido en Buenos Aires por José Joaquín de Aguirre. El dinero fue entregado previamente por el mayordomo de la catedral a don José Monoso, quien se lo entregó a Navarro en Madrid.

<sup>4</sup> AA, Cabildo Eclesiástico. Cuentas 1761-1835, f. 297.



FIGURA 4: ÁPARICIÓN DE MARÍA  
AL PASTOR PEDRO DE AMADOR  
(CATEDRAL DE CÓRDOBA).

En esta carta se trata también sobre el tema de las cuatro pinturas manifestando que «respecto que es de costo de Su Señoría Ilustrísima el gasto en las quatro pinturas grandes que representan otros tantos milagros de Nuestra Señora de la Soterraña de Nieva, como se lo tiene insinuado en repetidas cartas, quedó a reemplazar prontamente en su poder los trescientos sesenta pesos pertenecientes a la Iglesia que aparecen en dicha cuenta, gastados en este encargo con mas el tanto por ciento y demás gastos impendidos en este particular»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> AA, Cabildo Eclesiástico Actas, Libro 3, f. 120.



FIGURA 5: EL OBISPO DE SEGOVIA EXTRAJE LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE NIEVA DEL PIZARRAL DE SANTA MARÍA (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

En 1859 el naturalista sueco Germán Burmeister (1807-1892)<sup>6</sup> visitó Córdoba y escribió sobre la ciudad en su conocido libro de viajero. Consideró muy bien al edificio de la catedral que describió como el mejor de la ciudad «su constructor refleja sentido artístico y conocimiento del arte arquitectónico». Pero no fue tan considerado cuando se

<sup>6</sup> Estudió en Greifswald, Halle y Berlín, viajando a Brasil en 1850. Siete años después volvió a América, recorriéndola por tres años. Regresó a su cátedra en Halle y luego viajó a Buenos Aires, donde fue nombrado director del Museo de Historia Natural. Su libro de viaje fue traducido al castellano por sus hijos Carlos y Federico. Este último realizó las ilustraciones, siendo publicado recién en 1943, en tres volúmenes.

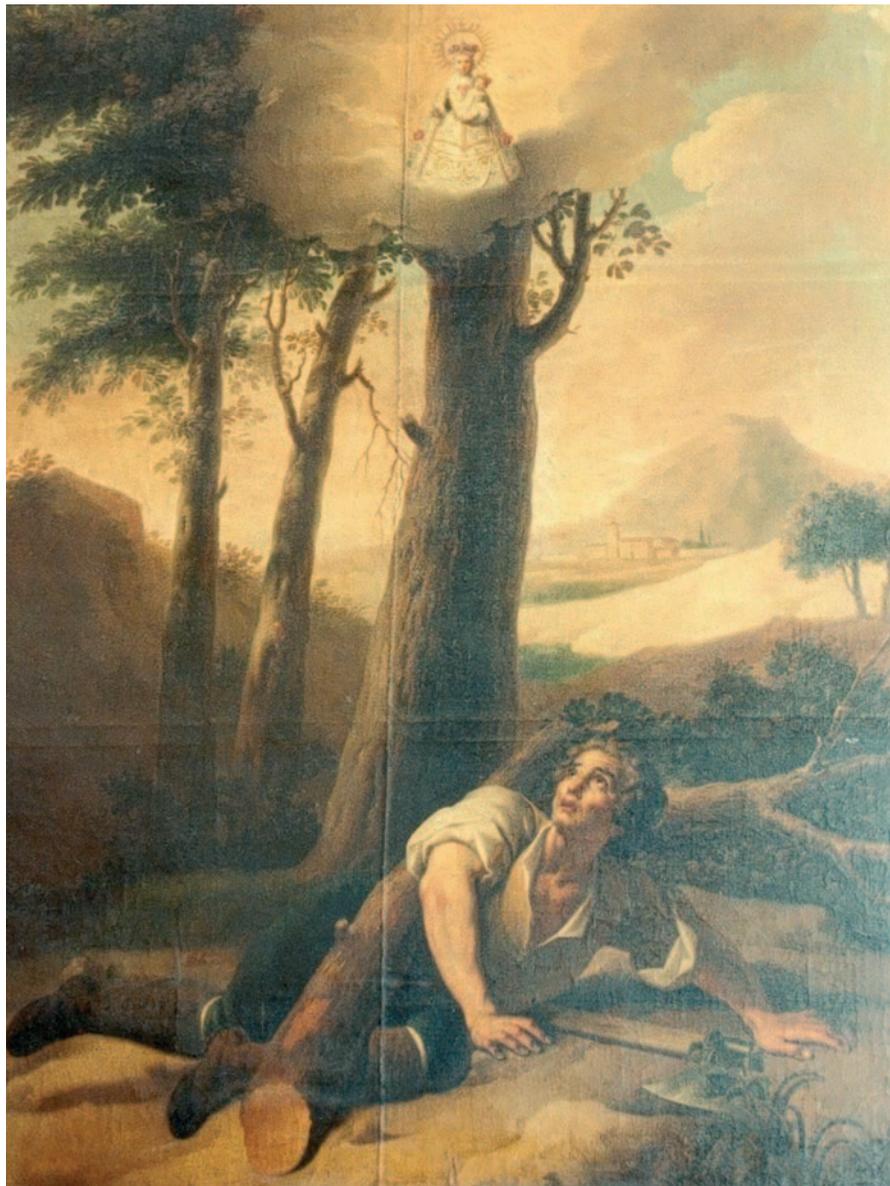


FIGURA 6: UN LEÑADOR ES LIBRADO DE LA MUERTE AL INVOCAR A LA VIRGEN (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

refirió al interior «solamente el gran cuadro del altar, que representa la Asunción de María, era bueno y pintado en estilo de Murillo. Insignificante trabajo es el tabernáculo de plata, pero poco artístico el estilo de cuatro grandes cuadros colgados en una capilla lateral, representando en diversas fases la maravillosa aparición de la reina de los cielos como Virgen niña» (Burmeister, 1944:59).

Casi un siglo después Luis Roberto Altamira, quien estudió con sumo detalle la pintura colonial en Córdoba, destaca de estas importantes obras que hasta el momento no se conocía el autor. Aunque una disparatada tradición oral, que Altamira no aceptó

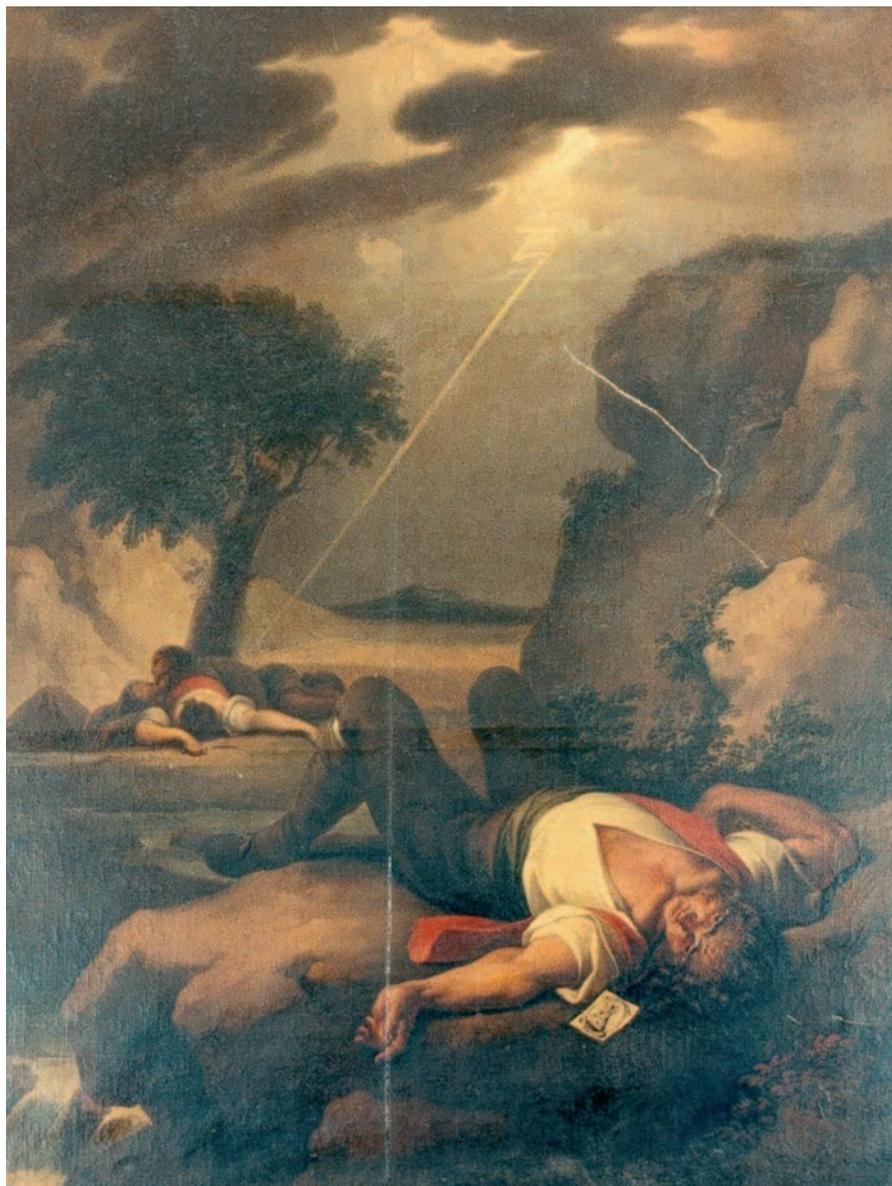


FIGURA 7: UN CAMPESINO ES LIBRADO DE UN RAYO POR LLEVAR EL ESCAPULARIO DE LA VIRGEN (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

en su investigación al no mencionarla, daba como autor a Velázquez, por haberse encontrado su firma detrás de la tela.

Gracias a unos apuntes dejados por monseñor Carlos Audicio podemos conocer la opinión que de esas obras se llevó don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya<sup>7</sup>. El académico se encontraba dictando una serie de conferencias y cursos que

---

<sup>7</sup> Este relato fue contado por el padre Audicio a la autora del libro de Zacarías, como deja entrever en sus escritos.

se llevaron a cabo en los primeros días del mes de mayo de 1966. Efectivamente, al padre Audicio se le encomendó acompañar al marqués a una visita por la ciudad y en particular a la catedral. Allí partieron el día 9 y luego de una recorrida general se le mostró «el tesoro», que es un conjunto de platería y ornamentos, aunque muchos eran réplicas cuyos originales estaban en una caja de seguridad. El marqués de Lozoya no se mostró muy interesado y luego pasaron a la capilla de Nuestra Señora de Nieva.

El distinguido visitante se detuvo silenciosamente frente a cada uno de los cuatro cuadros hasta que un sacristán comentó que es tradición que cuando se decoró la catedral en 1914 se descolgaron los cuadros y detrás de uno de ellos decía «envió Velázquez». A semejante afirmación el profesor respondió un tanto enojado: «No! Eso es un disparate». Audicio aclaró que algunos autores lo atribuyen a González Velázquez. Fue allí donde el marqués quedó absorto, detuvo su mirada en las obras de los altares de San Pedro y San Jerónimo, expresando «son, sin duda, de la Academia de San Fernando». Se dirigió a la capilla de Nieva y sentenció «Los cuadros del crucero son muy buenos, pueden ser de los González Velázquez, tienen sus características; por sus temas tan trillados (San Pedro y San Jerónimo) podrían ser copias o adaptaciones de otros cuadros; en cambio, estos de la Capilla, por su perfecta proporción y tamaño, fueron diseñados y ejecutados expresamente para este recinto. Son, sin dudas, de los González Velázquez». Señaló el cuadro del leñador salvado por la Virgen y dijo «Aquí, por el colorido y las actitudes del personaje, está evidenciada la presencia y la influencia de Goya». Y siguió «en los cuadros de los milagros hay una influencia innegable de Goya: en lo tenebroso de la tormenta del cuadro de los labradores heridos por el rayo, en los colores del paisaje y la actitud del leñador caído bajo un tronco (fig. 8). Con respecto a los otros dos cuadros expresó: «Aquí no hay nada de teatralidad, sino un dominio completo y fuerte creatividad en los temas y proporción en el desarrollo de la escena». Finaliza el marqués «si se encontraran repetidos en otra parte, sépase que estos son los originales y aquellos simples copias de estos. Valen más que todo el tesoro; son el verdadero tesoro de esta iglesia»<sup>8</sup>.

Zacarías González Velázquez fue un artista revalorizado en la última década por Bertha Núñez Vernis, quien en 1997 defendió su tesis doctoral, precisamente referida a la obra de este olvidado pintor español, dejando definitivamente esclarecida su biografía tanto como su obra, incluyendo el asunto de la autoría de las pinturas de la catedral de Córdoba (Núñez Vernis, 2000). Este pintor, «figura fundamental del panorama artístico español en la transición del siglo XVIII al XIX», fue formado por su padre Antonio y el mencionado Maella, ingresando en la Academia de San Fernando en 1777, donde continuó como docente y luego como académico de mérito desde 1790.

En 1802 fue nombrado pintor de cámara con un sueldo de 15.000 reales anuales y cinco años después alcanzó el cargo de director de pintura en reemplazo de Cosme de Acuña. De esta manera y merced a un constante esfuerzo, llegó a ser director general de la Academia en el trienio 1828-1831, sucediendo a su hermano Isidro.

Zacarías proviene de una familia de artistas y académicos reconocidos. Fue uno de los tres hijos de Antonio, notable pintor de cámara y director de la Academia en 1785.

<sup>8</sup> AA, Papeles de Monseñor Carlos Audicio.

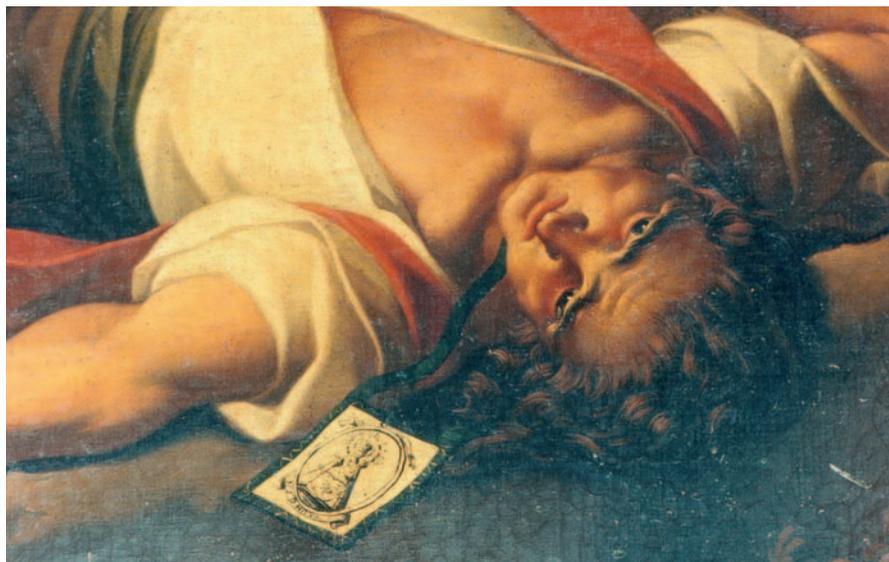


FIGURA 8: DETALLE DEL CAMPE-  
SINO CON SU ESCAPULARIO  
(CATEDRAL DE CÓRDOBA).

Sus hermanos Isidro y Cástor se distinguieron en la arquitectura y en la decoración, respectivamente. Pero Zacarías fue quien siguió a su padre, sumando una excelente producción artística.

Fue un buen fresquista, educado en el barroquismo, pero muy impregnado en el neoclasicismo por la influencia de Goya. Pintó la bóveda del palacio de El Pardo, la de la capilla del palacio de la condesa de Paredes, donde pintó la *Apoteosis de San Isidro* (1789), la decoración de gran parte de la casa del Labrador en Aranjuez y los techos de la alcoba y el tocador del Casino de la Reina en Madrid. Se destacó notoriamente en una serie de retratos de personajes que generalmente eran sus propios familiares y amigos. Entre ellos el de su padre, su madre, el de sus tíos y el de su hermana Pilar, sobresaliendo la pintura de su hija tocando el piano, una de las obras más cautivadoras del romanticismo español.

Sus obras se encuentran en las catedrales de Jaén y Valladolid, la Santa Cueva de Cádiz, el Hospital de Caridad de Ferrol, en el convento de San José de Toledo, la iglesia de San Nicolás de Bari en uno de los salones de El Pardo, en el Museo Lázaro Galdiano y, por cierto, en varias colecciones privadas. Debe ser orgullo de Córdoba sumarse a esta distinguida lista de ámbitos donde se exponen obras de Zacarías González Velázquez y el legado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

#### IV

#### LOS RETABLOS DE JUAN PEDRO ARNAL

Zacarías González Velázquez no solo pintó para Córdoba los cuadros de la Soterránea, sino además otros dos grandes lienzos dedicados uno a san Jerónimo, patrono de Córdoba y otro a san Pedro. Ambos lamentablemente estropeados en las últimas

décadas por la mano de un mal restaurador. Fueron colocados en los laterales del crucero, ubicados uno del lado de la Epístola y otro del Evangelio. El primero está arrodillado y cubierto con tan solo un manto que arrastra por el suelo. Una mano sostiene el crucifijo y la otra la piedra con que se golpeaba el pecho. Mientras que el primer pontífice de la Iglesia también se encuentra en la entrada de una cueva, pero orando sentado y observando el cielo. Dos composiciones sencillas aunque representadas en un estilo tenebrista y con predominio de las sombras como señala Núñez Vernis, quien agrega que la Academia guarda dos memoriales firmados y fechados por González Velázquez en 1797 y 1802, en que el autor menciona orgulosamente estas obras entre sus realizaciones más importantes (Núñez Vernis, 1998:41).

Sabemos por la misma autora que en realidad la Academia confeccionó nueve pinturas para Córdoba. Seis de ellas llegaron y son las recién mencionadas, mientras que de las otras tres se desconoce su paradero. Aunque dos de ellas bien podrían ser la Asunción y Santa Teresa que sabemos fehacientemente que fueron traídas de España por el obispo San Alberto.

Pero además de las pinturas se encargó el proyecto para los retablos del crucero de la catedral donde se colocarían las pinturas mencionadas. El diseño fue reproducido en el libro de Luis R. Altamira, quien señaló que el dibujo se encontraba en el archivo del Instituto de Estudios Americanistas (fig. 9). Pero en la hoy llamada Colección Documental «Mons. Dr. Pablo Cabrera», de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba ya no se encuentra la importante pieza documental. De hecho no figura en una reciente catalogación del valioso fondo documental, como tantas otras piezas sometidas al sistemático expolio.

En estos retablos se colocaron los lienzos que encargó el mismo Moscoso a la Academia. Ya tenía intención de hacerlo en 1793, cuando se lo comunicó al gobernador Sobremonte en carta del 17 de mayo, al expresarle que «en cuanto a los dos altares que corresponden al Crucero de la Iglesia y que deben destinarse a los Gloriosos San Pedro y San Jerónimo será mejor hacerlos colocando en cada uno de ellos un lienzo de excelente pintura con su marco correspondiente, y los adornos que sean de mejor gusto y suficientes a llenar el espacio que debe ocupar cada altar. No habiendo en este Obispado artífice a quien confiar todo esto, convendría pedirlo a Madrid, recomendando esta comisión a un sujeto de probidad e inteligencia, quien pueda manejarla con acierto» (Altamira, 1954:401-402).

El proyecto fue firmado por Pedro Arnal el 18 de marzo de 1796. Tres días después fue aprobado por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, representada por el afamado pintor Luis Paret y Alcázar (1746-1799)<sup>9</sup>, según

<sup>9</sup> Ingresó en la Academia de San Fernando a los 10 años, luego pasó a Roma, recibiendo incluso a su regreso una fuerte influencia del rococó francés. Fue conocido como «cronista espiritual de la corte», estando al servicio de Luis de Borbón, hermano de Carlos III. Este último terminó desterrándolo a América en 1775, regresando a España tres años después. No solo pintó cuadros, también desempeñó una importante labor arquitectónica. Fue nombrado Académico de Mérito en 1780 junto con Francisco de Goya y Lucientes, Antonio González Velázquez (padre de Zacarías) y otros, título contemplado en los Estatutos de 1757, que podía obtenerse por cada una de las artes. Paret fue un pintor que supo plasmar en su obra el refinamiento de los ambientes cortesanos con el gusto rococó que bien se amoldaba a ese mundo exquisito. El proyecto de Arnal lo visa en momentos en que su obra estaba ampliamente reconocida y a tres años de su muerte.

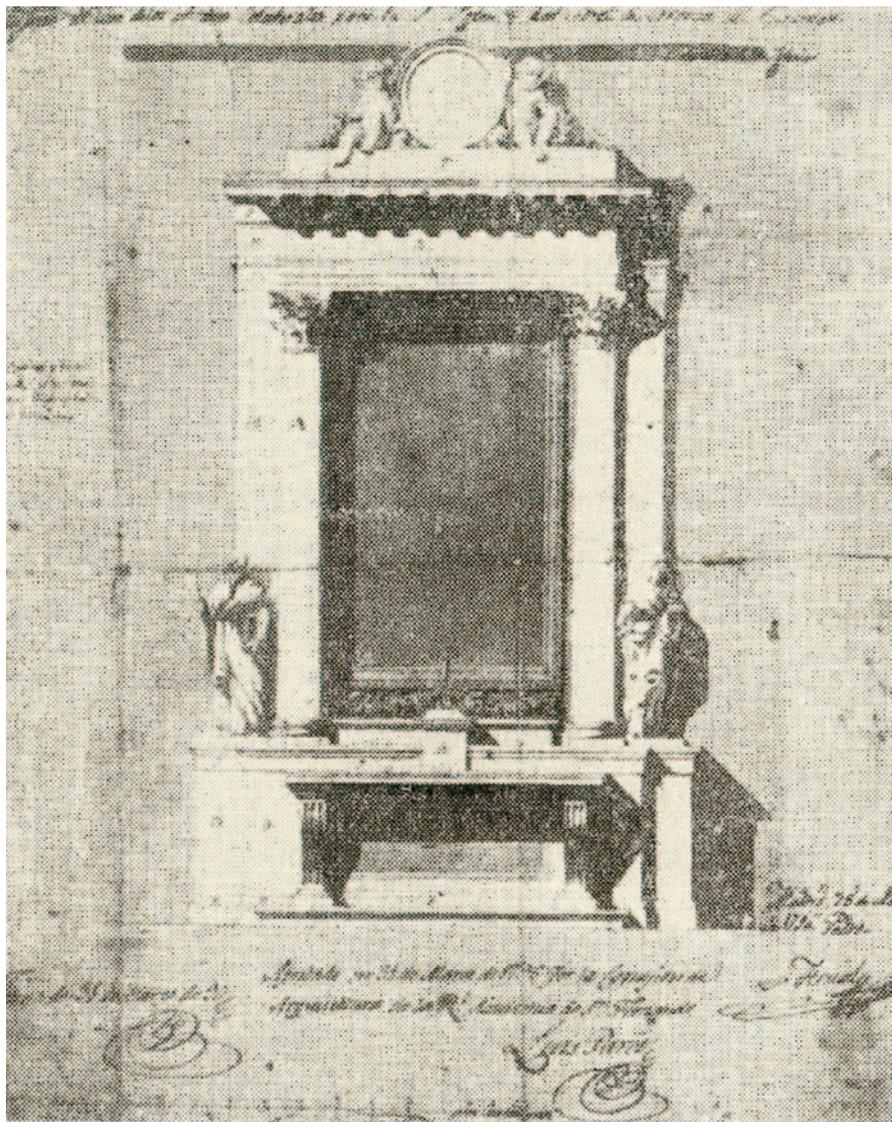


FIGURA 9: DESAPARECIDO PLANO DEL PROYECTO DE ALTARES DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL, REALIZADO POR EL ARQUITECTO JUAN PEDRO ARNAL EN 1796 (ALTAMIRA, 1947:369).

lo inscripto en el dibujo perdido, que consigna Altamira (1954:375). Es importante señalar la particular importancia que alcanzan los dibujos arquitectónicos en la corriente académica, pues antes se trazaba lo mínimo y ahora se proyecta cada detalle.

El diseño contempla la colocación de imágenes de bulto hacia ambos extremos del mismo. En el retablo de San Pedro se colocaron las estatuas de los evangelistas san Mateo y san Juan, y en el retablo de San Jerónimo las de los evangelistas san Marcos y san Lucas. De estas imágenes se tienen noticias de que se encontraban labrándose a principios de 1802 (Altamira, 1954:402).

Bien señala Altamira que, años más tarde, los altares fueron modificados (fig.10): «al frontón, que cortaba la cornisa del Templo, se le fabricó más alto y se le agregaron en

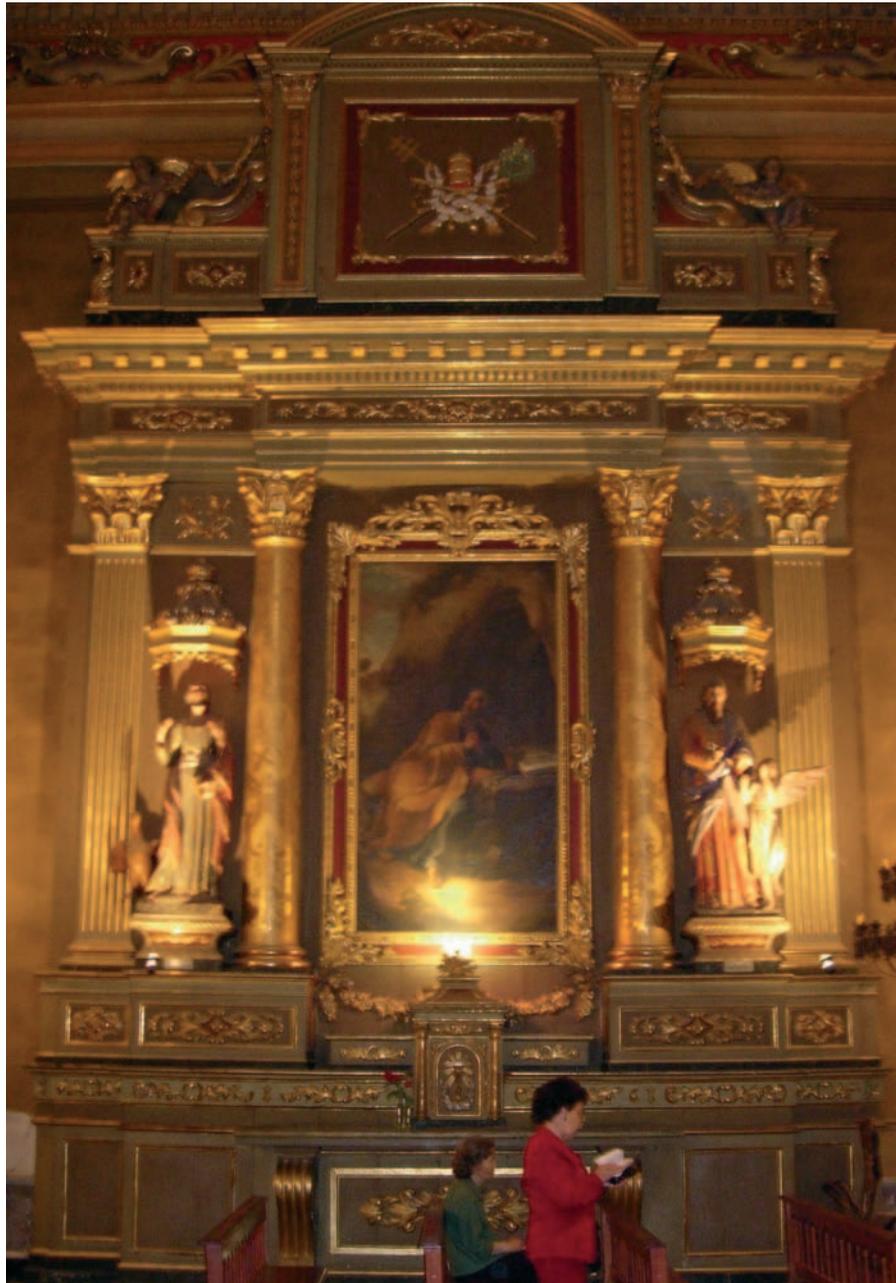


FIGURA 10: ACTUAL ALTAR DE SAN JERÓNIMO UBICADO EN LA EPÍSTOLA.

el tímpano las insignias alusivas a dichos santos; se redujo el largo del fuste de las dos columnas toscas y a éstas se las hizo reposar en sendos pedestales, uno y otro dispuestos encima del basamento primitivo; a las imágenes se las colocó en repisas con doseletes; y tanto en el lado derecho como en el izquierdo, se añadieron dos nuevos cuerpos, con igual número de columnas adosadas» (Altamira, 1954:401).

Estas modificaciones no son casuales, pues el enfrentamiento entre académicos y artesanos, en este caso Arnal y Garay, aún continuaba siendo perceptible a fines del siglo XVIII. Lógicamente los comitentes tenían en tanta lejanía una capacidad real para disponer y decir la palabra final que casi siempre estaría inclinada al artesano local ante un supuesto adversario que no podía defenderse con claridad.

El arquitecto madrileño Juan Pedro Arnal (1731/5-1805) estudió en la Academia de Toulouse y regresó a su ciudad natal hacia 1760. Criticó abiertamente las composiciones barrocas, lo que le permitió ingresar al ambiente cortesano, siendo nombrado arquitecto del marqués de Santa Cruz, a quien le restauró su palacio. Fue designado Académico de Mérito en la Real Academia de San Fernando en 1767 y luego Director de Arquitectura en 1785, alcanzando a ser Director General de la Academia en el trienio 1801-1804. Además de sus obras arquitectónicas<sup>10</sup> proyectó desde monumentos conmemorativos y efímeros a dibujos para la edición española de *El Quijote* de 1780. Pero también se destacan en su producción, y lo señalamos especialmente por su obra en Córdoba, el retablo principal de la iglesia de Santa Bárbara de Madrid, el retablo de San José en la iglesia parroquial de San Ginés (1789), el tabernáculo de la capilla mayor de la catedral de Jaén y el de la desaparecida iglesia de Santa María (1789). Además de ornatos y obras menores en la iglesia del convento de San Felipe el Real y en el convento de Don Juan de Alarcón (1776).

Arnal es para Carlos Sambricio una figura importante y no valorada del momento que encabeza el grupo que intenta transformar las bases del hacer arquitectónico. Y lo hace a través de la enseñanza en la Academia, donde tiene un papel importante como teórico y divulgador de nuevas ideas, sobre todo también desde la Comisión de Arquitectura que se creó en 1786 a los fines de «vigilar y censurar la totalidad de las obras públicas que se realizan en España» (Sambricio, 1978:149-152).

## V

### UN LEGADO DE LA ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE SAN FERNANDO

Los cambios que introduce la Ilustración en España repercutirán, en el caso de las artes, en la creación de la Academia de San Fernando que será, desde su aparición, el centro oficial de una nueva estética. Con ello se pretendía sustituir el desacreditado barroco por el innovador neoclasicismo. Aunque las evocaciones del primero eran estimuladas por comitentes y artesanos arraigados a las tradiciones. Mientras que el impul-

---

<sup>10</sup> El Palacio de Buenavista, sede actual del Cuartel General del Ejército de Tierra (1777), junto a Trujillo la Imprenta Real (1791), la neoclásica Real Casa de Postas, hoy dependencias de la Comunidad de Madrid (1795), proyectó el ayuntamiento y la cárcel de Pozoblanco (1787), el nuevo puente de la localidad madrileña de Navalcarnero, del nuevo poblado de San Carlos en el Valle de Santa Elena, en La Mancha (1788). Incluso en América proyectó el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, en la ciudad de México (1801).

so del segundo era impuesto por la Corona bajo las directrices del orden, la razón y el buen gusto.

Un ejemplo de la difícil transición del barroco al academicismo la advertimos en uno de los más recónditos espacios coloniales, como el de Córdoba del Tucumán. En este lugar se evidencia, como un testimonio elocuente, la expansión del arte que proponía la Academia de San Fernando. Es en la catedral, el monumento que mejor podía receptor el arte, donde se aplicaron estos proyectos académicos como el de Arnal, que serán sometidos a las adaptaciones que hacen artesanos como Garay. La distancia y la dificultad de las comunicaciones hacían que no hubiera un debate sobre los mismos, sino que daban ventajas suficientes a los que los ejecutaban para concretar una obra que era avalada por las autoridades eclesiásticas, aparentemente reticentes a los cambios que proponía la Ilustración.

En el caso de los neoclásicos altares del crucero se alteró levemente la composición introduciendo reminiscencias del antiguo estilo, desde los doseletes de las imágenes hasta las delicadas tallas de los fustes de las columnas. Se construyó en madera en contra de lo establecido en las normas académicas, justificándolo ante la diferencia de costos y la carencia de mano de obra.

Las pinturas introducidas por un pintor de la talla de González Velázquez son un aporte artístico fundamental para la catedral de Córdoba. De su hoy revalorizada producción se destacan estas obras, que emergen de un virtuoso maestro que trabajó en no escasas oportunidades bajo la dirección de Maella y cuyas obras se confundieron en otras tantas con las de su contemporáneo Goya. Difícil debió de ser trabajar bajo el influjo de este último artista, que eclipsó a la España de su tiempo absorbiendo fama y cubriendo a cualquiera que pudiera hacerle sombra.

Al mal estado en que se encuentran las pinturas de González Velázquez, sobre todo las de Nuestra Señora de Nieva, debemos agregar la desaparición del plano de Arnal, para comprender la lamentable realidad del patrimonio artístico argentino.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRA, L. R. (1954): *Córdoba, sus pintores y sus pinturas (siglos XVII y XVIII)*. Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas. Córdoba.
- (1947): *Génesis del culto a Nuestra Señora de Nieva o la Soterránea (Para la historia de la Catedral de Córdoba)*. Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas. Córdoba.
- BURMEISTER, G. (1944): *Viaje por los Estados de El Plata (1858-1860)*. Buenos Aires.
- CATURLA, M. L. (1951): «Zurbarán exporta a Buenos Aires». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, N.º 4. Buenos Aires.
- CLAVERO, A. (1944): *Fray José Antonio de San Alberto, obispo de Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas N.º VIII. Córdoba.
- GUTIÉRREZ, R & C. PAGE (1999): *La Catedral de Córdoba*. Colección Historia de la Arquitectura de Córdoba, N.º 3, Fundación Centro. Córdoba.
- LEAL, L. R. (1914): *Datos biográficos de los obispos de la Diócesis de Córdoba del Tucumán*. Est. Gráfico Los Principios. Córdoba.
- NÚÑEZ VERNIS, B. (1998): «En torno a la obra pictórica de Zacarías González Velázquez», *Goya, revista de arte*. Publicación de la Fundación Lázaro Galdiano, N.º 262, enero-febrero. Madrid.
- (2000): *El pintor Zacarías González Velázquez*. Editorial Doce Calles. Madrid.
- PAGE, C. (2003): «El templo y el claustro de Santo Domingo en Córdoba». *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Orden Dominicana en la Argentina*. Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino. San Miguel de Tucumán.
- RIBERA, A. L. (1957): «La platería en el Río de la Plata». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, N.º 7. Buenos Aires.
- SAMBRICIO C. (1978): «Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando, Madrid». *Goya, revista de arte*. Publicación de la Fundación Lázaro Galdiano, N.º 147, nov-dic. Madrid.
- SARMIENTO D. F (1989): *Recuerdos de provincia*. Prólogo y notas de Adelmo Montenegro. Banco de la Provincia de Córdoba.
- SCHENONE, H. H. (1999): «El arte». En *Nueva Historia de la Nación Argentina. Tomo 3. periodo español (1600-1810)*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires.
- SERVENTI, M. C. (2003): *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- VALVERDE MADRID, J. (1979): «El pintor Joaquín Inza». *Goya, revista de arte*, Publicación de la Fundación Lázaro Galdiano, N.º 152, set-oct. Madrid.