

**LAS PINTURAS DE ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ
Y LOS RETABLOS DE JUAN PEDRO ARNAL
EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA**

Carlos A. Page*

1. Breve noticia sobre la Catedral de Córdoba

Ubicada frente a la Plaza Mayor junto al Cabildo de la ciudad, pasaje de por medio, fue señalada como Iglesia Mayor en el trazado original de la ciudad. Su arquitectura reúne un conjunto de lenguajes que forman una síntesis formalmente resuelta a lo largo de los años de la colonia. Cúpula, torres y pórtico se fusionan en una estructura simbólica de gran valor artístico¹.

La Iglesia Mayor fue elevada al rango de Catedral a fines del siglo XVII, merced a las gestiones que por muchos años se venían realizando. Por entonces se comenzó la construcción de su actual edificio, pasando por su fábrica profesionales como José González Merguete, los jesuitas Andrés Bianchi, Juan Bautista Prímoli, el franciscano Vicente Muñoz y Joaquín Marín, entre otros. Cada uno imprimió su sello particular, quedando el edificio parcialmente concluido en 1770.

Fueron largos años de un dilatado proceso constructivo que era habitual en este tipo de obras. Una de las primeras acciones para levantar este edificio fue cuando el capitán Juan de Mendiburo quedó

* CONICET - IAA-UBA

¹ GUTIÉRREZ, Ramón y PAGE, Carlos A.; *La Catedral de Córdoba*, Colección Historia de la Arquitectura de Córdoba, Nº 3, Fundación Centro, 1999.

encargado de contactarse con el arquitecto González Merguete, mientras el sargento mayor Juan Clemente Baygorri recorrió la jurisdicción en busca de indios para la obra, pues se necesitaba mano de obra, además de todo tipo de herramientas para completar el trabajo en seis años. Los materiales se demoraron y llegados sus muros a la altura de tres varas, el obispo decidió suspender la construcción. Incluso el fallecimiento del constructor Pedro de Torres también debe haber influido en aquella decisión que obviamente perjudicaba al arquitecto, llegado a Córdoba con su familia y que quedaba desocupado.

González Merguete ya no estaba al frente de la obra en 1708, cuando el gobernador Esteban de Urizar y Arespachaga dispuso terminar en primer lugar la sacristía y luego trabajar en el crucero. A la lentitud en la adquisición de materiales siguió la carencia de mano de obra, aunque entre marchas y contramarchas la construcción continuó. En 1723 llegaron a la altura del techo, pero los pilares cedieron y gran parte del edificio se desplomó. Seis años demoraron los arreglos y nuevamente se llegó al momento crucial que era su techado. No dudó el superintendente de la obra en solicitar una opinión a los arquitectos jesuitas. Fue entonces cuando aparecen las prestigiosas figuras de Bianchi y Prímoli. Un año antes de la muerte del primero, ocurrida en 1740, distintos documentos provenientes del Cabildo Eclesiástico, del administrador de la obra y del mismo obispo dan cuenta de la finalización de la bóveda de la nave principal y el pórtico. Incluso se levantó un provisorio campanario de ladrillos y seguramente los mismos jesuitas fueron quienes prepararon el proyecto para la cúpula.

Con la bóveda cubriendo la iglesia, y aún antes, comenzaron a llegar las donaciones para ornamentar su interior. Por ejemplo en 1726 el deán Diego Salguero Cabrera cedió por voluntad testamentaria la imagen de la Asunción que tenía en su oratorio. También en 1737 el obispo donó el sitio de plata para ubicar en el Sagrario, proveniente de Potosí.

El obispo Dr. Pedro Miguel de Argandoña continuó la construcción de la Catedral y el edificio del seminario que concluyó en gran

parte en 1754. También informó que por ese entonces tenía listos los arranques de las bóvedas para el altar mayor y el crucero, habiendo terminado con la media naranja, aunque faltaban las torres.

Un plano de fachada fechado en 1758 y firmado por Hermenegildo de Eguivar “Maestro de Escultura en madera cuya habilidad dibujó la estampa con pluma de escribir”, atribuye la factura de la cúpula al franciscano sevillano fray Vicente Muñoz “Maestro alarife que reguló la obra”. Aunque por la época también quedó registrado en varios documentos el nombre de Juan Bautista Pardo como ejecutor de la cúpula que creemos fue proyectada por Bianchi o quizás Prímoli y dirigida por Muñoz. Una excepcional obra del barroco rioplatense donde emerge una influencia italiana fácilmente reconocible en la arquitectura lombarda de la cúpula de San Lorenzo Maggiore de Milán o la misma bramantesca Santa María delle Grazie, entre tantas otras donde se inscriben en el cimborrio cuatro torrecillas que representan los cuatro puntos cardinales junto a la montaña sacra de su cúpula.

El obispo estaba ansioso por estrenar el templo y lo hace el 25 de mayo de 1758. Después seguiría el revoque y otras tareas.

En 1770 se realizó un minucioso informe del estado de la obra dirigido al rey, donde se especificó que el templo ya estaba concluido. El mismo fue firmado por José Rodríguez, “inteligente y práctico en obras” y don Joaquín Marín, José Antonio de la Merced y Juan José de Córdoba, “maestros los mejores y más conocidos en esta ciudad en el oficio y arte correspondiente a albañilería y de los que se valen para las obras públicas”. La primera torre fue construida posiblemente por Marín en 1761, mientras que la segunda la hizo en 1770, como lo manifiesta su hijo en un memorial dirigido al obispo.

Finalmente, el 14 de diciembre de 1784, durante el obispado de fray José Antonio de San Alberto se realizó la consagración del templo al concluirse de dorar el retablo mayor, aunque posteriormente el obispo doctor Ángel Mariano Moscoso concluyó la ardua tarea de los decorados interiores en los albores del siglo XIX. Centuria que fue testigo de nuevas mejoras que nos llegaron hasta la actualidad.

2. Los aportes ornamentales en tiempos 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 que se le dieran a las funciones religiosas la debida gravedad y solemnidad que corresponde². 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 Quintana quien dirigió la obra construida por sus esclavos carpinteros³.

Pero también durante el obispado de Moscoso se realizaron el altar mayor, 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 últimas 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.

² Monseñor LEAL, Luis Rosendo; *Datos biográficos de los obispos de la Diócesis de Córdoba del Tucumán*, Est. Gráfico Los Principios, Córdoba, 1914, p. 32.

³ 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° 5608.

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 de rápidos deterioros en los dorados. Estas recomendaciones serán muy importantes puesto que la iglesia era el principal patrocinante 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"⁴.

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 sesión capitular del 27 de mayo de 1786, durante el obispado de su antecesor, 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 ocupe de ello al canónigo de merced Gregorio Funes. Para ello debía buscar una "persona hábil, e inteligente"⁵. 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

⁴ CLAVERO, Ángel; Sch. P. *Fray José Antonio de San Alberto, obispo de Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas N° VIII, Córdoba, 1944, p. 100.

⁵ Archivo Arquidiosesano de Córdoba (AA), Libros Capitulares, Libro N° 2, f. 298v.

Álvarez. Según las Actas Capitulares del Cabildo Eclesiástico aún se seguía trabajando en el tabernáculo en 1845⁶.

2.1. 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 incorporación 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 dos mil trescientos doce pesos con tres reales, con lo que se pagó los materiales necesarios a la vez que al artista Manuel Javier Garay y sus asistentes⁷.

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 sólo en copia, pues su original se ha perdido, es la que retrata al dramaturgo Cristóbal de Aguilar⁸. 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 1805⁹. 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.

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”¹⁰. Todos estos materiales empleados por Garay, aparecen en una detallada cuenta que eleva el obispo Moscoso¹¹.

El retablo en forma de baldaquino circular es exponente de los renovadores aires académicos. Salvo algunos detalles decorativos es igual al del Sagrario y su proyecto fue probablemente de la Acade-

⁶ Monseñor LEAL, Luis Rosendo; *Datos biográficos...*, cit., p. 32.

⁷ ALTAMIRA, Luis Roberto; “Córdoba, sus pintores y sus pinturas (siglos XVII y XVIII)”, Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas, 1954, pág. 269.

⁸ Una fotografía se encuentra en el Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar” ubicado en el teatro “General San Martín de la ciudad de Córdoba.

⁹ RIBERA, Adolfo L.; “La platería en el Río de la Plata”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Nº7, Año 1957, pág. 31.

¹⁰ ALTAMIRA, Luis Roberto; *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, 1947, pág. 55 y “Córdoba, sus pintores...”, cit., pp. 110 y 111.

¹¹ IEA, Doc. Nº 6348 bis.

mia, aunque no tengamos pruebas documentales de ello. La imagen 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 1794¹².

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. Éste residía en Madrid y era apoderado del Cabildo Eclesiástico, siendo el contacto directo que se tuvo con el Palacio de Goyeneche, sede 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"¹³.

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"¹⁴. 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 la que ella intercede, tal como lo había solicitado especialmente el obispo. De tal

¹² ALTAMIRA, Luis Roberto; *Génesis*, cit., p. 111.

¹³ SCHENONE, Héctor H.; "El arte". En *Nueva Historia de la Nación Argentina*, Tomo 3, Academia Nacional de la Historia, p. 346.

¹⁴ AA Cabildo Eclesiástico. Cuentas 1761-1835, f. 297.

forma que el artista reconstruye en cuatro grandes óleos (3 x 2 metros) la Aparición de la Virgen María al pastor Pedro Amador cuando le indica el sitio donde estaba su imagen y el otro captando el instante en que el obispo de Segovia Alonso de Frías extrae la imagen del pizarral de Santa María. 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 y el último cuando un campesino es salvado de un rayo por llevar el escapulario de la Virgen (Fig. 1 y 2).

La sencilla composición de estas pinturas -como señala Núñez Vernis- 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 Zacarías¹⁵.

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 1º 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.

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 cuatro 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 más el tanto por ciento y demás gastos impendidos en este particular"¹⁶.

¹⁵ NÚÑEZ VERNIS, Bertha; "En torno a la obra pictórica de Zacarías González Velázquez", *Goya, revista de arte*, Publicación de la Fundación Lázaro Galdino, N° 262, enero-febrero 1998.

¹⁶ AA, Cabildo Eclesiástico Actas, Libro 3, f. 120.

En 1859 el naturalista sueco Germán Burmeister (1807-1892)¹⁷ 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 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”¹⁸.

Casi un siglo después Luis Roberto Altamira, quien estudió con sumo detalle la pintura colonial en Córdoba, destaca estas importantes obras de las que hasta el momento no se conocía el autor. Aunque una disparatada tradición oral, que Altamira no aceptó 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 Losoya¹⁹. El académico se encontraba dictando una serie de conferencias y cursos que 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

¹⁷ 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.

¹⁸ BURMEISTER, Germán; *Viaje por los Estados de El Plata (1858-1860)*.

¹⁹ Este relato fue contado por el padre Audicio a la autora del libro de Zacarías, como deja entrever en sus escritos.

réplicas cuyos originales estaban en una caja de seguridad. El marqués de Losoya 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 cruce-ro 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. 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 Contreras “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”²⁰.

Zacarías González Velázquez fue un artista revalorizado en la última década por Bertha Núñez Vernis quien en 1997 defendió su te-

²⁰ AA Papeles de Monseñor Carlos Audicio.

sis doctorál, precisamente referida a la obra de este olvidado pintor español, dejando definitivamente esclarecida su biografía como su obra, incluyendo el asunto de la autoría de las pinturas de la Catedral de Córdoba²¹. Esta “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 quince mil 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. Sus hermanos Isidro y Cásator 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 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, entre muchos otros en el que sobresale la pintura de su hija tocando el piano, una de las obras más cautivantes del romanticismo español.

²¹ Entre varios artículos de la misma autora puede consultarse especialmente su libro Bertha NÚÑEZ BERNIS. *El pintor Zacarías González Velázquez*. Editorial Doce calles Páginas, 2000, que nos fuera gentilmente remitido a Córdoba por el Dr. Fermín del Pino.

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.

2.2. Los retablos de Juan Pedro Arnal

Zacarías González Velázquez no sólo 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 sólo 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 tenebristas 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 orgullosamente estas obras entre sus realizaciones más importantes²².

La Academia además de estos seis cuadros, que en realidad fueron nueve los encargados y de tres de ellos se desconoce el paradero, mandó el proyecto para los retablos del crucero donde se colocarían las pinturas. El diseño fue reproducido por Luis R. Altamira que señaló que el dibujo se encontraba en el archivo del Instituto de Estudios Americanistas. Pero en la hoy llamada Colección Docu-

²² Bertha NÚÑEZ VERNIS, “En torno a la obra pictórica...”, cit., p. 42.

mental “Mons. Dr. Pablo Cabrera”, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba la importante pieza documental ya no se encuentra (Fig. 3). 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”²³.

El proyecto fue firmado por Juan 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)²⁴, según lo inscripto en el dibujo perdido, que consigna Altamira²⁵. Es importante señalar

²³ ALTAMIRA, Luis Roberto; “Córdoba, sus pintores...”, cit., p. 401-402.

²⁴ 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 sino también tuvo 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.

²⁵ ALTAMIRA, Luis Roberto; “Córdoba, sus pintores...”, cit., p. 375.

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, ubicado del lado del Evangelio, se colocaron las estatuas de los Evangelistas San Mateo y San Juan y en el retablo de San Jerónimo, ubicado en la Epístola, las de los Evangelistas San Marcos y San Lucas (Fig. 4). De estas imágenes se tienen noticias que se encontraban labrándose a principios de 1802²⁶.

Bien señala Altamira que, años más tarde, los altares fueron modificados: “al frontón, que cortaba la cornisa del Templo, se le fabricó más alto y se le agregaron en 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”²⁷.

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 dar la palabra final que casi siempre estará inclinada al artesano local ante un supuesto adversario que no podía defenderse con claridad.

El arquitecto madrileño 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 nombrado Académico de Mérito en la Real Academia de San Fernando en 1767 y

²⁶ Ibidem... p. 402.

²⁷ Ibidem... p. 401.

luego Director de Arquitectura en 1785, alcanzando a ser Director General de la Academia en el trienio 1801-1804. Además de sus obras arquitectónicas²⁸ 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 señalamos especialmente por su obra en Córdoba, el retablo principal de 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 valorizada 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”²⁹.

3. Un valioso 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.

²⁸ 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 Méjico (1801).

²⁹ SAMBRICIO, Carlos; “Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando, Madrid”, *Goya, revista de arte*, Número 147, noviembre-diciembre 1978, p. 149 y 152.

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 impulso 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 lo 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 recibir 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 las comunicaciones hacían que no hubiera un debate sobre los mismos sino que los que ejecutaban tendrían las ventajas suficientes 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 lo construyó en madera en contra de lo establecido en las normas académicas, justificado ante la diferencia de costos.

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 revalorada producción se destacan estas obras, que emergen de un virtuoso maestro que trabajó en no escasas oportunidades bajo la dirección de Maella, las que en otras no pocas oportunidades, se confundieron con las de su contemporáneo Goya. Difícil debía haber sido 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 una realidad del patrimonio artístico argentino.

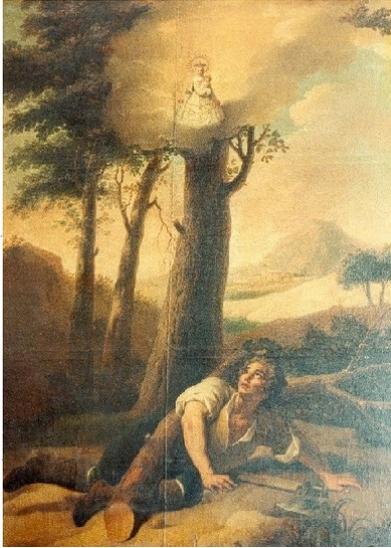


Fig. 1



Fig. 2

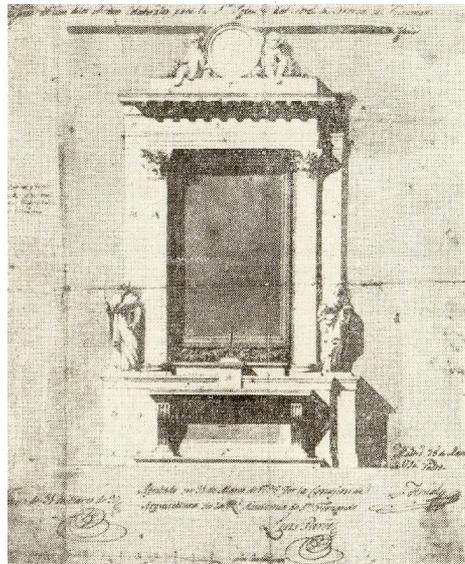


Fig. 3

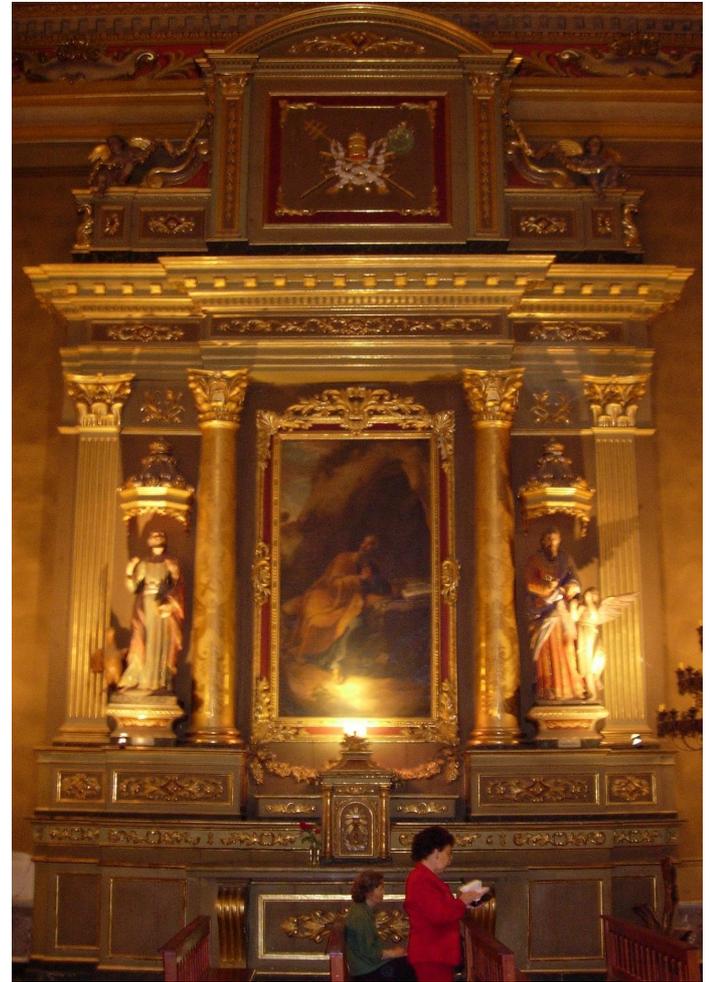


Fig. 4