ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 5

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.5.2017

UNED

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

SERIE I — Prehistoria y Arqueología
SERIE II — Historia Antigua
SERIE III — Historia Medieval
SERIE IV — Historia Moderna
SERIE V — Historia Contemporánea
SERIE VI — Geografía
SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

N.º 1 — Historia Contemporánea
N.º 2 — Historia del Arte
N.º 3 — Geografía
N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2017

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 5, 2017

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · *http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII*

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · *http://www.laurisilva.net/cch*

Impreso en España · Printed in Spain

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

VINO CARGADO DE MATERIALES Y PROYECTOS. EL DIPLOMÁTICO ECUATORIANO JOSÉ GABRIEL NAVARRO Y EL MUSEO DEL PRADO[1]

HE CAME WITH A LOT OF PROJECTS AND MATERIALS. THE ECUADORIAN DIPLOMAT JOSÉ GABRIEL NAVARRO AND THE PRADO MUSEUM

Patricia García-Montón González[2]

Recibido: 01/11/2016 · Aceptado: 03/01/2017
DOI: http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.17522

Resumen

Cuando José Gabriel Navarro llegó a Madrid en 1928, como cónsul general de Ecuador, su nombre no era desconocido. Un año antes, su estudio *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)* había sido premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, ahora venía en representación de su país para ocuparse de los trabajos relativos a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Pronto, gracias a Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, o a Angulo, que ocupaba la cátedra de Arte Hispano Colonial, se integró en el mundo de la historia del arte español. Durante su estancia, por iniciativa de Primo de Rivera, impulsó interesantes proyectos; entre otros, la apertura de una sala de arte colonial barroco en el Prado. Arrojar luz sobre sus años de diplomático es ofrecer un punto de vista más sobre las relaciones entre España y América durante el siglo XX a través de iniciativas que buscaron un acercamiento entre ambos mundos mediante el arte y el patrimonio en común.

Palabras claves

Museo del Prado; Ecuador; Barroco; Hispanidad; diplomacia cultural; Primo de Rivera; Historia de la Historiografía

---

1. Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Una primera versión fue presentada en el *II Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano «Arte y Patrimonio: tráficos transoceánicos»*, Universitat Jaume I, Castellón, 15-17 de abril y en el *IX Congreso Ecuatoriano de Historia*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 15-18 de julio de 2015.

2. Universidad Complutense de Madrid. C.e.: *pattyg_monton@hotmail.com*

Abstract

When José Gabriel Navarro arrived in Madrid in 1928, as Consul General of Ecuador, his name was already well-known. A year earlier, his study about *La escultura en el Ecuador* (*siglos XVI al XVIII*) had been awarded by the San Fernando Royal Academy of Fine Arts. However, in this occasion he came as a representative of his country to supervise the progress of the work related to the Ibero-American Exhibition of Seville. Thanks to Sanchez Cantón, deputy director of the Prado Museum, or Angulo, who occupied the chair of Hispanic Colonial Art, he entered the circles of Spanish History of Art easily. During his stay, at the initiative of Primo de Rivera, he promoted interesting projects; among others, the opening of a room about Colonial Baroque art at the Prado. Shedding light on his years as a diplomat is to offer another point of view about the relations between Spain and America during the 20th century through initiatives that sought a rapprochement between both worlds through their art and heritage in common.

Keywords

Prado Museum; Ecuador; Baroque; *Hispanidad* (Spanishness); Cultural Diplomacy; Primo de Rivera; History of Historiography.

Hay todavía tanto escondido y recóndito en nuestra común historia.

J. G. Navarro, *El estado actual de los estudios históricos en el Ecuador y su importancia para la Historia de España* (1929)

«¿Por qué no abrimos una sección de pintura y escultura de los países hispano-americanos en el Museo del Prado?», le preguntó Miguel Primo de Rivera, presidente del directorio militar y después civil, instaurado en España desde 1923, al historiador y diplomático quiteño José Gabriel Navarro, aquella tarde de septiembre de 1929 en la biblioteca del Círculo Mallorquín[3]. La respuesta de Navarro no se hizo esperar: «Esa es una cuestión que la debe resolver España, General. La contestación de nuestros países, al menos la del mío, sería la que usted espera». Podría empezar a mover el proyecto, le sugirió Primo de Rivera, hablando con Elías Tormo, vocal del Patronato del museo y destacado historiador del arte; a ver qué le parecía[4].

No debió de ser complicado tener esa conversación con Tormo, puesto que Navarro, por su cargo de cónsul general del Ecuador en Madrid y académico correspondiente, estaba instalado en la capital y le veía todas las semanas en la Academia. Así fue como, en la primera ocasión que coincidieron, le narró en privado su charla con Primo de Rivera y el deseo de su país de regalar a España una selecta colección de lienzos de artistas americanos pintados durante el siglo XVII para las iglesias, los conventos y algunos particulares de Quito y otras poblaciones ecuatorianas, que podría ser colocada en una sala especial del Prado[5].

Aunque Navarro aprovechó alguna conferencia para hablar en público sobre este proyecto[6], el momento idóneo para hacerlo oficial no se presentó hasta el 20 de febrero de 1930. Aquel día, la Legación de Ecuador en Madrid daba una recepción para celebrar la creación de la primera filial de la Academia de San Fernando en Quito (fig. 1), iniciativa del académico José Francés apoyada por el conde de Romanones, director de la Academia. La ceremonia se inauguró con un discurso del

3. Navarro estaba en esas fechas en Palma de Mallorca porque participaba como ponente en el Primer Congreso Histórico Municipal. Presentó una comunicación sobre «El municipio español en América». Navarro, José Gabriel: *Summary of ten lectures on Ecuadorian art*. Panamá, Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos, 1935, V. Un ejemplar de este libro, junto a otros del autor ecuatoriano, se encuentra hoy en el CSIC. Formaban parte de la Biblioteca de Enrique Marco Dorta, quien en el prólogo del primer volumen de la *Historia del arte hispanoamericano* (1945), dirigida por su maestro Diego Angulo y en la que colaboró ampliamente, expresó su gratitud a Navarro por su ayuda a la hora de estudiar los monumentos de Quito.

4. Navarro, José Gabriel: «Lo que pudo ser y no fue», *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, 5. Mi agradecimiento a Alfonso Ortiz por hacerme llegar este artículo de Navarro y el de la nota 6. Existe un antecedente de esta propuesta. A finales de los años 20, el pintor argentino Juan Laporte escribió a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, expresando su deseo de exponer una obra suya en el museo. Pero también expuso en la carta su anhelo por «ver una Sala Americana» en el Prado, aclarando que no entraba «aquí el materialista yanki (sic) o Norte-americano». Debía ser una sala exclusivamente «destinada a las antiguas colonias de España, hoy repúblicas de habla castellana». «Ahora que España está rica, serena», añadía, «podría ocuparse de estas cosas que fatalmente se relegan a un segundo término». Archivo del Museo del Prado (AMP), caja 1239, leg. 1203, exp. 1, Carta de Juan Laporte a Aureliano de Beruete, Lomas de Zamora, Buenos Aires. Contestada el 6 de mayo de 1923; Beruete había fallecido en 1922.

5. Navarro, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.

6. Navarro, José Gabriel: «El estado actual de los estudios históricos en el Ecuador y su importancia para la Historia de España» (Conferencia pronunciada en el Ateneo Guipuzcoano, San Sebastián, 16 de noviembre de 1929), *Boletín del Instituto Nacional Mejía*, Quito, 23-26 (1935), 85-109.

FIG. 1. RICARDO CRESPO, PRESIDIENDO LA FOTOGRAFÍA Y FLANQUEADO POR LOS DOS CONDECORADOS, EL CONDE DE ROMANONES Y JOSÉ FRANCÉS (A SU DERECHA E IZQUIERDA, RESPECTIVAMENTE) EN LA RECEPCIÓN DADA EN LA LEGACIÓN DE ECUADOR EN MADRID. EN UN SEGUNDO PLANO, APARECEN ELÍAS TORMO (DERECHA, CON SUS CARACTERÍSTICAS GAFAS) Y JOSÉ GABRIEL NAVARRO (IZQUIERDA). *LA ESFERA*, 8 DE MARZO DE 1930.

ministro residente de la República del Ecuador, Ricardo Crespo[7], quien anunció que el siguiente paso para estrechar los lazos entre España y Ecuador parecía ser

7. Nombrado en 1928 por Isidro Ayora, presidente provisional de la República del Ecuador, con el objetivo de estrechar las relaciones entre Ecuador y España. En España se debió de recibir con reticencia este «inesperado» nombramiento, según las palabras de Luis Guillén Gil, cónsul español en Quito, porque de las negociaciones en cuanto a las cédulas hipotecarias se solían encargar los cónsules generales en Madrid y en Barcelona. Pero Crespo era sobrino del entonces ministro de Instrucción Pública de Ecuador y había conseguido el cargo por ser «pariente de» y como «regalo de boda». El problema es que, siendo subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores y Encargado de Negocios en Santiago de Chile, había dejado «un sinnúmero de deudas y trampas, entre ellas, una en el Banco de Chile», y en Guayaquil le habían detenido «el equipaje por querer sacar del Ecuador objetos artísticos y arqueológicos». No fue Doctor, aunque el ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador, Homero Viteri, lo presentó como tal. Crespo era un «canallita moderno», afirmaba Guillén en su informe, y lo hacía saber por si en España se dedicaba también a «trampear» y «contrabandear». España se merecía que Ecuador hubiese enviado a «una persona más digna». Además, no parecía el momento más idóneo para que Ecuador gastase dinero en ampliar la representación diplomática, cuando se necesitaba para mejorar el país. Más aún, cuando el Gobierno ecuatoriano quería obtener un empréstito de España, que, en opinión de Guillén, no se debía informar favorablemente hasta que no hubiese allí una situación política estable. Archivo General de la Administración, Asuntos Exteriores (AGA, AE), caja 12/03355, exp. personal de Ricardo Crespo Ordóñez.

que el arte colonial ocupase un lugar en el Prado[8]. Discurso que, no por casualidad, dirigió al duque de Alba, presidente del Patronato del museo y de la Junta de Relaciones Culturales (JRC), y detrás del cual, por las ideas expuestas, estaría la pluma de Navarro (figs. 2 y 3).

FIGS. 2 Y 3. RICARDO CRESPO ORDÓÑEZ, MINISTRO RESIDENTE DEL ECUADOR EN ESPAÑA, Y JOSÉ GABRIEL NAVARRO, HISTORIADOR DEL ARTE Y CÓNSUL GENERAL DE ECUADOR EN MADRID (1928-1930), RETRATOS FOTOGRÁFICOS PUBLICADOS EN *LA ESFERA,* 8 DE MARZO DE 1930.

También Tormo acudió a la recepción, a pocos días de ser nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes con el nuevo Gobierno del general Berenguer. Recordemos además que, en enero de ese año, 1930, se había producido la caída de la dictadura y Primo de Rivera había presentado su dimisión al rey Alfonso XIII. Aun así, el proyecto, idea del General, seguía en pie. Tanto es así que, después de la recepción, Tormo daría cuenta del mismo al Patronato del Prado, defendiendo su interés histórico-artístico. Ahora bien, por idénticas razones estimó más oportuno

8. «El buen hispanoamericanismo. El Ecuador y la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *La Esfera*, núm. 844, 8 de marzo de 1930, 12-13. Otra imagen de los concurrentes fue reproducida en «Resumen gráfico del mes», *Revista diplomática*, 27 (1930), 5.

hacerlo en Sevilla, donde podría ocupar uno de los pabellones que quedasen libres al cerrarse la Exposición Iberoamericana:

> Por la decisiva e ilustrada influencia que en Quito tuvo el clero son de gran importancia sus iglesias, retablos y pinturas con que se adornan, y a juzgar por las fotografías las hay bastante notables. Pero teniendo en cuenta que casi toda esa pintura ultramarina puede considerarse como hijuela de la sevillana, pues bien sabido es cuánto trabajaron los artistas locales para las flotas que del Guadalquivir salían con rumbo a América; y nadie ignora que los primeros cuadros de Murillo en ellas fueron al Nuevo Mundo, y pensando también que al amparo del Archivo de Indias hay una reconocida y plausible tendencia a localizar en Sevilla nuestra tradición americana, tal vez aquí estuviera mejor emplazada esa valiosa colección en un ambiente más apropiado que el de este Museo[9].

El Patronato aceptó la propuesta el 3 de abril y una semana después el duque de Alba lo notificó al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes[10]. A finales del mes, Tormo, todavía como ministro, le hizo llegar este acuerdo a Navarro para saber su opinión, pero la sugerencia de establecer esta sala de arte colonial en Sevilla no agradó al historiador quiteño. La sala, con el aporte artístico inicial ecuatoriano, debía figurar necesariamente en el Museo del Prado, «al menos por lo pronto». Era la condición pactada con «el verdadero iniciador de este proyecto», Primo de Rivera, y es lo que había aceptado el Gobierno de Ecuador. «Puede Ud. imaginarse la situación en que quedaríamos los que hemos venido trabajando por concretar esa idea, si las obras no ingresan en el Prado», le escribió Navarro a Tormo. Se había convertido en una cuestión de alcance político, si bien es cierto que, más adelante, Navarro matizaría su posición, viendo razonable la alternativa de instalarlo en Sevilla, siempre y cuando se hiciese después de algún tiempo[11]. Discutido por última vez el asunto el 18 de junio, el día 26 el Patronato aceptó sus observaciones y acordó preparar una de las nuevas salas de la reciente ampliación del edificio con este fin[12]. Es por esto que se le pidió una relación de los cuadros que iban a exponerse, detallando sus medidas y, a ser posible, acompañada de fotografías, así sería más fácil diseñar la instalación[13].

---

9. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 275 de la sesión del Patronato del Museo del Prado, 20 de febrero de 1930, ff. 112-114. También podría haberse propuesto el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde predominaba la pintura de Zurbarán, Murillo o Valdés Leal. Pero entonces, y eso lo sabía bien Tormo, se había planteado que, concluida la Exposición Iberoamericana, debían llevarse a cabo reformas en el edificio, porque sus instalaciones no estaban en las mejores condiciones y se necesitaba habilitar más espacio para las tantas obras que se acumulaban en los almacenes. «El Museo de Bellas Artes de Sevilla», *La Esfera*, 6 de diciembre de 1930, 9-11.

10. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 277, 3 de abril de 1930, ff. 116-117 y caja 59, leg. 17.120, exp. 9, Minuta de Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, duque de Alba y presidente del Patronato, a Elías Tormo, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 10 de abril de 1930.

11. Navarro, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5. Se reproduce aquí la carta de Elías Tormo a José Gabriel Navarro, 30 de abril de 1930 y la respuesta de Navarro, el 12 de mayo de 1930.

12. Véase Moleón, Pedro: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996, 86-89, y Matilla, José Manuel y Portús, Javier: «'Ni una pulgada de pared sin cubrir'. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920», en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, 107-108.

13. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 282, 18 de junio de 1930, f. 131 y caja 59, leg. 17.120, exp. 9. Minuta de Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, a Elías Tormo, Madrid, 26 de junio de 1930.

FIG. 4. ENTREGA DEL PRIMER DESPACHO DEL GENERAL MIGUEL PRIMO DE RIVERA AL REY ALFONSO XIII, 13 DE SEPTIEMBRE DE 1923. ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, ARCHIVO FOTOGRÁFICO ALFONSO. © Foto Alfonso. VEGAP.

El proyecto parecía muy oportuno en una España en donde, desde principios del siglo XX, se había desarrollado una preocupación por impulsar la política exterior, sobre todo, cultural hacia América Latina. Primero, de mano del regeneracionismo reformador e institucionista representado por Rafael Altamira; exactamente, para el caso americano, se hablaba de «hispanoamericanismo». Uno de sus objetivos principales fue institucionalizar las relaciones intelectuales entre América y España a través de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y la Oficina de Relaciones Culturales (ORCE), creada en 1921 por iniciativa de Américo Castro. Si volvemos a la noticia que apareció en *La Esfera* sobre la recepción que había tenido lugar en la Legación de Ecuador, el titular decía que estábamos, no por casualidad, en un acto de «buen hispanoamericanismo», «eficaz y noble». Porque, instaurado el directorio militar de Primo de Rivera, a partir de 1923, se había oficializado de alguna manera este hispanoamericanismo (fig. 4) y se continuó esta política exterior hacia Iberoamérica. Sin embargo, ahora presentaba un sesgo conservador, católico y hegemónico, y estaba movido por el interés de dar un impulso al proyecto político

de la Hispanidad en busca de restituir el prestigio de España en el extranjero. Es decir, siguieron las ideas fundamentales del programa de actuación del hispanoamericanismo progresista, aunque bajo nuevos presupuestos panhispanistas, que defendían una unión espiritual con un carácter más civilizador y evangelizador que de cooperación cultural entre iguales. Fue entonces, cuando José Antonio de Sangróniz, nuevo jefe de la ORCE, sustituyó el concepto de «relaciones intelectuales» por el de «propaganda cultural»[14] y así se creó la JRC en 1926, cuyos miembros ya no serían intelectuales, sino representantes de las principales corporaciones culturales y de las administraciones implicadas. Entre otros, estaban Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, y el duque de Alba ocupando, como hemos dicho, la presidencia. Por último, cabe añadir, por la relevancia para nuestro tema, que la dictadura primorriverista asignó legaciones a países sin representación diplomática española hasta entonces, entre otros, Ecuador. La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, asimilada como parte de este proyecto político, no sólo sintetizaría este renovado interés por América, sino que además es un buen ejemplo del papel que jugaron las nuevas legaciones a la hora de agilizar las relaciones con los países latinoamericanos[15].

EL MUNDILLO DE LOS ESTUDIOSOS DE LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL

Cuando Navarro llegó a Madrid en mayo de 1928, su nombre no era desconocido[16]. Unos meses antes, en noviembre de 1927, su libro *La Escultura del Ecuador de los siglos XVI al XVIII* había ganado el Concurso de la Fiesta de la Raza, instituido por la Real Academia de San Fernando para contribuir al esplendor de esta

14. Véase Sangróniz, José Antonio de: *La expansión cultural de España en el extranjero y principalmente en Hispano-América*. Madrid; Ceuta, Editorial Hércules, 1925, donde explica con detalle en qué consistía su propuesta de acción exterior, que se basaba esencialmente en el impulso de las «relaciones culturales».

15. Sobre las corrientes del hispanoamericanismo y la política exterior hacia América Latina en este periodo, véase Niño, Antonio: «Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931)», en *España/América Latina. Un siglo de políticas culturales*, Madrid, Aieti/Síntesis-OEI, 1993, 38-48, Sepúlveda, Isidro: *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Marcial Pons Historia, 2005, 91-153, 273-299, 301-335, Delgado, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid, CSIC, 1992, 9-70 y, como referencia, la síntesis de Arenal, Celestino del: *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*. Madrid, Fundación Carolina; Siglo XXI, 2011, 21-30.

16. Los primeros contactos de Navarro con España se remontan a la época en que dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes en Quito, cargo que asumió en 1911. Durante ese periodo, concentró sus esfuerzos en modernizar los cuadros docentes trayendo a profesores del viejo continente, entre otros españoles, para imprimir una formación al modo europeo. Por lo que se entiende que, años después, apoyase con entusiasmo la creación de una Academia filial de San Fernando en Quito. El 16 de mayo de 1928, Alfonso XIII aprobaba su nombramiento de cónsul y a los dos días el Ministerio de Estado ponía en conocimiento al Consulado General del Ecuador en Barcelona de que se le había concedido Exequátur para que pudiese desempeñar su cargo. Desde 1920, había existido un Vicecónsul honorario del Ecuador en Madrid, Hipólito Mozoncillo, quien seguiría en Madrid ejerciendo su función, pero bajo la inmediata dependencia de Navarro. Mientras estuvo en España, Navarro también trabajó como corresponsal para la prensa de su país. AGA, AE, caja 12/03249, exp. personal de J. G. Navarro; «Los representantes de la prensa hispanoamericana en España», *ABC*, Sevilla, 25 de abril de 1930, 13; Fernández, Ana María: «Arte y artistas españoles en el Ecuador», *Liño*, 12 (2006), 116-118, 123-125.

celebración[17]. Este premio se otorgaba al autor español o hispanoamericano que presentase el mejor estudio artístico que, en la convocatoria de ese año, tratase la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en alguna de las repúblicas hispanoamericanas. Además, en esta ocasión, se especificó también que se valoraría como cualidad primordial la calidad de la documentación gráfica aportada. Se habían presentado tres trabajos al concurso; los otros dos estaban firmados por Manuel Romero de Terreros y Antonio Vidal Isern y abordaban el tema propuesto en México durante el Virreinato. Todos los estudios fueron examinados por Ricardo de Orueta, académico y especialista en escultura.

«Presencié su sorpresa y participé su alegría al encontrar entre ellos un libro escrito con amor y conocimiento, revelándonos un arte y un crítico», escribiría Francisco Javier Sánchez Cantón, también académico y subdirector del Prado, sobre el momento en que Orueta leyó los trabajos presentados[18]. Orueta se había quedado impresionado por la riqueza de imágenes del de Navarro, además de por la aportación de noticias documentales, el espíritu crítico y el juicio razonado, el conocimiento del arte europeo, la capacidad de profundizar en las influencias y las relaciones con el arte español o de otros países, pero subrayando al mismo tiempo la originalidad y la presencia de lo autóctono. Sánchez Cantón añadió a lo dicho, lo interesante de algunas noticias como la de «la existencia en Quito de dos pinturas de Murillo, dos de Zurbarán y una de Carreño firmada»[19].

Es normal que el estudio de Navarro sorprendiese gratamente al jurado. Pensemos por un momento cuántos trabajos había publicados hasta la fecha sobre el arte mexicano; bien conocidos eran entonces los de Manuel Toussaint. No ocurría lo mismo con el arte ecuatoriano, escaso en publicaciones. Por lo que no se podía desaprovechar la posibilidad de contar con un estudio nuevo. Este motivo debió de pesar bastante en la decisión final. Juzgado modestamente por el autor «solo como un boceto» era «en realidad un libro, y un libro bueno por añadidura», en opinión de Orueta. No sólo respiraba «amor por España», sino que demostraba una profunda comprensión de nuestra historia. Ciento ochenta y tres fotografías, «y todas muy hermosas», terminaron de convencer al jurado, a pesar de que su inclusión desbordó el presupuesto con el que contaba la Academia[20].

---

17. Navarro, José Gabriel: *La Escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid, RABASF, 1929. Sobre la trayectoria académica de Navarro, sus aportaciones y su lugar en la historia de la historiografía del arte colonial de principios del siglo XX, véase Fernández-Salvador, Carmen: *Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico*. Quito, Fonsal, 2007, 71-92. Sobre la Fiesta de la Raza, después Día de la Hispanidad y hoy Fiesta Nacional de España, véase Marcilhacy, David: *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010.

18. Navarro, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Madrid, A. Marzo, 1930, prólogo.

19. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), leg. 5-233-1, Informe de Ricardo de Orueta, sección de Escultura, con notas de Francisco Javier Sánchez Cantón, sobre las obras presentadas optando al premio de la Raza del año 1927 otorgado a J. G. Navarro, 14 de noviembre de 1927. Cfr. con el análisis de la historiografía positivista ecuatoriana de esos años, que tuvo su foco principal en la Academia Nacional de la Historia, refugio cultural del «bloque conservador» y a la que pertenecía Navarro, en Núñez, Jorge: «La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista», en *Antología de historia*. Quito, Flacso, 2000, 10-15 y Fernández-Salvador, Carmen: *op. cit*., 2007, 35-55

20. Manuel Zabala, secretario general de la Academia, tuvo que solicitar financiación a la JRC para su impresión. ARABASF, leg. 5-233-1, Informe de Ricardo de Orueta con notas de Francisco Javier Sánchez Cantón.

Con la obtención de este premio Navarro recibió el título de académico correspondiente, razón por la que estuvo presente en todas las juntas de la Academia entre mayo de 1928 y diciembre de 1930. El historiador ecuatoriano no solía intervenir, pero su presencia no pasó desapercibida. En una de las reuniones, Sánchez Cantón –puede que por aviso del propio Navarro– dio noticia de un incendio que había sucedido en la Universidad de Quito y en el que la biblioteca había sufrido grandes pérdidas. Un lamentable acontecimiento. Es por esto que Sánchez Cantón propuso que todos los académicos enviasen ejemplares de sus publicaciones, demostrando con este acto la unión y el apoyo de España a las naciones hispanoamericanas[21].

Sánchez Cantón pronto entabló una estrecha relación con Navarro; tanto es así que, en 1929, volvió a prologar uno de sus libros, *La Iglesia de la Compañía en Quito*. El trato frecuente convirtió al desconocido diplomático en compañero de profesión y amigo que, a partir de entonces, llenó sus estudios de las apreciaciones que le iba haciendo el historiador español. Sánchez Cantón le admiraba, porque había venido a España «cargado de materiales y proyectos», que realizaba con gran celeridad, contribuyendo a enriquecer la bibliografía que existía sobre arte hispanoamericano[22], y por ello le dio la oportunidad de incorporarse al «mundillo de los estudiosos de la historia del arte español»[23]. Seguramente, en muchas ocasiones, Navarro recorrió las salas del Prado en compañía de Sánchez Cantón. Sabemos que le gustaba detenerse en los cuadros de Ribalta, Ribera, Zurbarán o Valdés Leal, porque en ellos encontraba puntos de contacto con pintores quiteños como Goríbar. Un pintor, en su opinión, «no contaminado por el barroquismo de Flandes, más que en cierto gusto por la exuberancia formal»[24], y que, para Sánchez Cantón, constituía un eslabón en la cadena del realismo español. Estas visitas al Prado, junto al contacto con importantes críticos e historiadores españoles, no tardaron en ampliar el juicio estético de Navarro y, en poco tiempo, se ganó el reconocimiento de todos. Ahora bien, si sus libros eran importantes, «mayor son, según mis noticias, los proyectos que planea respecto a la labor de dar a conocer la historia artística de su país», escribiría el historiador Enrique Lafuente Ferrari en agosto de 1929[25]. Puede que, antes del anuncio oficial, Lafuente ya supiese algo de las intenciones de Primo de Rivera, el proyecto de la sala colonial en el Prado y la implicación de Navarro.

Lo cierto es que Navarro comenzó a participar activamente en las principales instituciones científicas con sede en Madrid, como el Centro de Estudios Históricos, centro que dependía de la Junta para Ampliación de Estudios, de la que Álvarez de Sotomayor y el duque de Alba eran también vocales. No olvidemos que catalogadores y otros patronos del Prado como Tormo, Sánchez Cantón, Pedro Beroqui, Juan Allende-Salazar o Manuel Gómez-Moreno participaron en el CEH activamente. Según la memoria de los cursos de 1928 a 1930, la actividad de las Secciones de Arte y

21. ARABASF, Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes, acta del 10 de febrero de 1930, f. 230.
22. ARABASF, acta del día 26 de mayo de 1930, f. 296.
23. Navarro, José Gabriel: *La iglesia de la...*, prólogo.
24. Navarro, José Gabriel: «La influencia de los franciscanos en el arte quiteño», *Academia*, 5 (1955-1957), 73.
25. Lafuente Ferrari, Enrique: «Arte en América», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de agosto de 1929, 3.

Arqueología se centró en esos años en dinamizar la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, dando mayor cabida a la colaboración de personas externas. Tal fue el caso de Navarro, que aportó su conocimiento del arte ecuatoriano a través de algunos artículos o del mexicano Manuel Toussaint. Al mismo tiempo, Diego Angulo, historiador estrechamente vinculado al Prado que desde 1929 pasó a ocupar la cátedra de Arte Hispano Colonial en Sevilla, reseñó aquí el estudio de Navarro premiado por la Academia[26], al que se dedicaron, como a otros libros suyos, amplios reportajes en la prensa de aquellos años[27].

FIG. 5. SALA DE LA EXPOSICIÓN *APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN LAS INDIAS* (1930), ORGANIZADA POR LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE EN EL PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, CON LOS ENCONCHADOS SOBRE LA CONQUISTA DE MÉXICO, DEPÓSITO DEL MUSEO DEL PRADO EN EL MAN. © Foto Archivo Moreno. IPCE.

26. ANGULO, Diego: «Bibliografía. NAVARRO, José Gabriel: *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, 15 (1930), 79-81.

27. MÉNDEZ CASAL, Antonio: «De arte americano. La escultura en el Ecuador», *Blanco y Negro*, Madrid, 1 de septiembre de 1929, 21-25; MÉNDEZ CASAL, Antonio: «Arte hispanoamericano. La iglesia de la Compañía en Quito», Madrid, 28 de septiembre de 1929, 3-5.

Su presencia en Madrid debía aprovecharse sin duda para organizar alguna exposición que reivindicase el interés del arte hispanoamericano. Así lo pensó la Sociedad Española de Amigos del Arte, que le invitó a hacerse cargo del catálogo de la que abrió sus puertas en el Palacio de la Biblioteca Nacional durante los meses de mayo y junio de 1930 (fig. 5):

> No está muy lejano el día de la reconstitución verdadera y positiva de la historia de las artes en América, que España, más que nadie, tiene ya que incorporar a su Historia del Arte. Poco se conoce en Europa la pintura de la América colonial. Casi nada. Aún más: sobre ella se dicen verdaderas herejías o se pontifica sin conocimiento de causa. Y lo peor es que lo hacen a veces críticos e historiadores de nota, con lo cual lo único que sacan como resultado es la desviación del criterio público[28].

Eran las palabras de Navarro en el citado catálogo. Su denuncia manifestaba el deseo de avanzar en el estudio del arte de época colonial, liberando a la historiografía occidental de su visión eurocéntrica. Era necesario acabar con «los errores, o –digámoslo con franqueza– la ignorancia de los españoles en materia de historia» sobre América[29]. Porque sólo «la historia de la pintura en América bien hecha», llenaría «páginas que honrarán a España»[30]. Éste parecía el camino a seguir.

LA AUSENCIA DE ECUADOR EN SEVILLA

Pero Navarro no vino a España sólo como historiador. El 20 de marzo de 1928, Luis Guillén y Gil, encargado de la Legación y del Consulado de España en Quito, informó al Ministerio de Estado de la partida del historiador en calidad de cónsul general del Ecuador[31]. Precisamente, la escasa representación diplomática ecuatoriana en nuestro país había sido un hecho denunciado por diplomáticos como César Naveda, canciller del Viceconsulado *ad honorum* en Madrid, quien además consideraba que debían elegirse a personas más preparadas y no a «un señor más o menos influyente que quiera distraerse un poco en España a costa del Estado»[32]. El nombramiento de Navarro fue un primer paso en esta dirección. Su estancia

28. Navarro, José Gabriel: *Aportación al estudio en la cultura española de las Indias*, cat. exp., Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1930, 76. La implicación de Navarro en este proyecto también quedó reflejada en las piezas que, junto a Ricardo Crespo, prestó para ser expuestas y en las cuatro conferencias que impartió en relación con la temática de la exposición. En *Arte Español* se reprodujeron fotografías de las salas (las originales se conservan en el Archivo Moreno del IPCE), pudiéndose ver en una de ellas los enconchados, depósito del Museo del Prado en el MAN. «Nuestra Exposición esta primavera», *Arte Español*, 2 (1930), 60, y Artiñano, Gervasio: «Exposición de la S. E. de A. del A., en 1930», *Arte Español*, 3 (1930), 66-81.

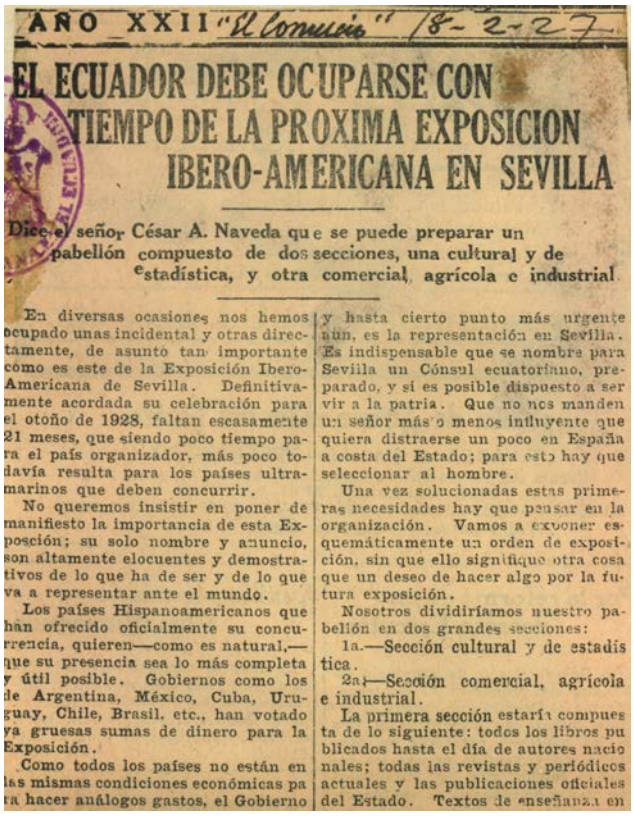
29. Navarro, José Gabriel: «El culto a los conquistadores españoles en América», *Revista Diplomática*, 27 (1930), 7.

30. *Aportación al estudio...*, 76.

31. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Documentación sobre la Exposición Ibero-Americana de Sevilla relativa a Ecuador, Despacho nº 13 de Luis Guillén y Gil, cónsul de España en Quito, a Miguel Primo de Rivera, ministro de Estado, Quito, 20 de marzo de 1928 y caja 54/14074, exp. 13, Relación de los Delegados de las Repúblicas Americanas y de Portugal.

32. Naveda, César A.: «El Ecuador debe preocuparse con tiempo de la próxima exposición ibero-americana en Sevilla», *El Comercio*, Quito, 18 de febrero de 1927. Los artículos de prensa ecuatoriana citados son recortes adjuntos a la correspondencia que los diplomáticos españoles en Quito enviaban para mantener informado al Estado español de la situación allí.

le permitiría, asimismo, agilizar la edición de su libro premiado por la Academia, del que el Gobierno ecuatoriano había previsto comprar un millar de ejemplares. Libro que, según expresó Guillén en una de sus misivas, bien podría haberse titulado, «con mayor propiedad, *La escultura colonial ecuatoriana*»[33]. Esta apreciación, que podría quedarse en lo anecdótico, es un ejemplo más de la visión eurocéntrica que imperaba entonces. Por el contrario, Navarro siempre prefirió hablar en sus estudios de «época virreinal» para el periodo que «con tanta impropiedad», en su opinión, se solía llamar «colonial»; término que nunca utilizó en los títulos de sus publicaciones[34].



AÑO XXII "El Comercio" 18-2-27

EL ECUADOR DEBE OCUPARSE CON TIEMPO DE LA PROXIMA EXPOSICION IBERO-AMERICANA EN SEVILLA

Dice el señor César A. Naveda que se puede preparar un pabellón compuesto de dos secciones, una cultural y de estadística, y otra comercial, agrícola e industrial

En diversas ocasiones nos hemos ocupado unas incidental y otras directamente, de asunto tan importante como es este de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla. Definitivamente acordada su celebración para el otoño de 1928, faltan escasamente 21 meses, que siendo poco tiempo para el país organizador, más poco todavía resulta para los países ultramarinos que deben concurrir.

No queremos insistir en poner de manifiesto la importancia de esta Exposición; su solo nombre y anuncio, son altamente elocuentes y demostrativos de lo que ha de ser y de lo que va a representar ante el mundo.

Los países Hispanoamericanos que han ofrecido oficialmente su concurrencia, quieren—como es natural,—que su presencia sea lo más completa y útil posible. Gobiernos como los de Argentina, México, Cuba, Uruguay, Chile, Brasil, etc., han votado ya gruesas sumas de dinero para la Exposición.

Como todos los países no están en las mismas condiciones económicas para hacer análogos gastos, el Gobierno y hasta cierto punto más urgente aun, es la representación en Sevilla. Es indispensable que se nombre para Sevilla un Cónsul ecuatoriano, preparado, y si es posible dispuesto a servir a la patria. Que no nos manden un señor más o menos influyente que quiera distraerse un poco en España a costa del Estado; para esto hay que seleccionar al hombre.

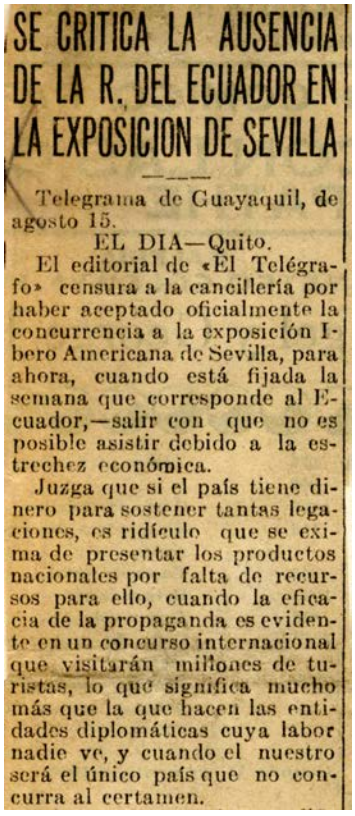
Una vez solucionadas estas primeras necesidades hay que pensar en la organización. Vamos a exponer esquemáticamente un orden de exposición, sin que ello signifique otra cosa que un deseo de hacer algo por la futura exposición.

Nosotros dividiríamos nuestro pabellón en dos grandes secciones:

1a.—Sección cultural y de estadística.

2a.—Sección comercial, agrícola e industrial.

La primera sección estaría compuesta de lo siguiente: todos los libros publicados hasta el día de autores nacionales; todas las revistas y periódicos actuales y las publicaciones oficiales del Estado. Textos de enseñanza en



SE CRITICA LA AUSENCIA DE LA R. DEL ECUADOR EN LA EXPOSICION DE SEVILLA

Telegrama de Guayaquil, de agosto 15.

EL DIA—Quito.

El editorial de «El Telégrafo» censura a la cancillería por haber aceptado oficialmente la concurrencia a la exposición Ibero Americana de Sevilla, para ahora, cuando está fijada la semana que corresponde al Ecuador,—salir con que no es posible asistir debido a la estrechez económica.

Juzga que si el país tiene dinero para sostener tantas legaciones, es ridículo que se exima de presentar los productos nacionales por falta de recursos para ello, cuando la eficacia de la propaganda es evidente en un concurso internacional que visitarán millones de turistas, lo que significa mucho más que la que hacen las entidades diplomáticas cuya labor nadie ve, y cuando el nuestro será el único país que no concurra al certamen.

FIGS. 6 Y 7. RECORTES DE *EL COMERCIO* SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE ECUADOR EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA, ENVIADOS DESDE LA LEGACIÓN DE ESPAÑA EN QUITO AL MINISTERIO DE ESTADO, ENTRE 1927 Y 1929. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 54/14070, expediente 8.

Por último, Navarro vino también para dirigir los trabajos relativos a la concurrencia de Ecuador a la Exposición Iberoamericana, a pesar de que los rumores de una posible ausencia de este país en Sevilla se habían disparado en la prensa ecuatoriana (figs. 6 y 7). Aunque el Gobierno lo desmintió, el ministro de Relaciones Exteriores de la República del Ecuador, Homero Vitteri, se apresuró en enviar un

33. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho nº 13 de Luis Guillén y Gil a Miguel Primo de Rivera, 20 de marzo de 1928.
34. Navarro, José Gabriel: «El culto a los...», 7.

comunicado a la Legación de España en Quito. No existía ninguna razón para alterar «la relación constante y cordial entre ambos países», explicaba en el mismo. El Gobierno y el pueblo ecuatoriano se sentían «fuertemente vinculados a la Madre Patria». Deseaban vivamente que posibles malentendidos no cambiasen el rumbo de la política hispanoamericana que vinculaba «a pueblos unidos por la unidad de raza, de idioma, de glorias y tradiciones»[35].

De hecho, en noviembre de 1925, el Gobierno Provisional había manifestado su interés por saber cuánto costaría construir un pequeño pabellón en la Exposición Iberoamericana a fin de gestionar los fondos necesarios y comenzar la obra tan pronto como las circunstancias lo permitiesen[36]. Sin embargo, nada más se volvió a hablar de esta iniciativa, a pesar de que, desde 1923, los distintos diplomáticos españoles no cejaron nunca en su empeño de que aquel país concurriese. Sólo algunos años después, en junio de 1929, el conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito, dio nuevas noticias sobre este asunto. El propietario de una colección arqueológica de Ecuador, «única en su especie y de interés extraordinario», le había visitado para manifestarle su interés por exponerla en Sevilla, rogándole que gestionase con el Gobierno español su transporte y su exhibición. Desde la organización de la Exposición Iberoamericana, se contestó favorablemente: las piezas podrían presentarse sin problema en las Galerías Americanas. «En el caso de que el citado espacio fuere insuficiente a los referidos fines», añadía el director de la Comisión, «esta entidad cedería con mucho gusto y con carácter gratuito, un local apropiado para la instalación de que se hace mérito», mientras que el viaje lo asumiría el Gobierno español[37]. Pero todos los esfuerzos y las facilidades dadas fueron en balde. Ecuador, finalmente, no concurrió. Un vacío que fue duramente criticado por la prensa de aquel país. Había sido «vergonzoso» no contar con un pabellón propio, pero lo era más no haberlo hecho «ni siquiera aceptando las galerías que en los Palacios Nacionales España había cedido generosamente»[38], cuando otros países que tampoco habían podido construirse un pabellón, instalaron allí sus exposiciones, escribía el escritor ecuatoriano César E. Arroyo en *El Telégrafo*:

> Sólo el Ecuador no asoma por ninguna parte. [...] Y no es que le falten recursos, no es que le falten productos, no es que le falte un arte colonial peculiar y maravilloso, el más personal de América, sino que tenemos el don de errar. [...] Lo más triste de todo esto es que las que se llaman fuerzas vivas del país no se hayan dado cuenta de todas las consecuencias de esta desgraciada ausencia[39].

---

35. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho nº 154 de Luis Guillén y Gil a Miguel Primo de Rivera, 22 de diciembre de 1927.

36. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho nº 255 del Encargado de Negocios de España en Quito a F. Espinosa de los Monteros, subsecretario del Ministerio de Estado, de 25 de noviembre de 1925.

37. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Oficios del conde de Villamediana al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 10 de junio de 1929, del director de la Exposición Iberoamericana al secretario general de Asuntos Exteriores, Sevilla, 15 de junio de 1929, y de la Secretaría General de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales, el mismo día.

38. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho del conde de Villamediana al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 12 de julio de 1929.

39. Arroyo, César Emilio: «América está en Sevilla. Las alas hispanas en el Nuevo Mundo», *El Telégrafo*, Guayaquil, julio 1929.

Mientras que el Gobierno ecuatoriano disculpaba la ausencia aludiendo a estrecheces económicas o que los sitios ofrecidos carecían de las condiciones de luz necesarias, parte de la prensa fundamentaba también su crítica en el escaso valor y el gasto que suponía mantener legaciones, «cuya labor nadie ve». Había sido una oportunidad de propaganda nacional perdida y Ecuador sentía que había quedado fuera del concierto internacional[40].

El hecho «franco y verdadero» era que el Gobierno en aquel país bastante tenía con mantener sus cargos, siempre amenazados con conatos revolucionarios que eran abortados por la fuerza armada. Así informó en julio el conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito. Desde la Revolución Juliana, ocurrida en 1925[41], la situación política y económica seguía siendo tan delicada que las demás cuestiones, especialmente las de carácter internacional, no eran prioritarias. Menos aún, reconocía Villamediana, si «alguna intentona como la de hace tres días» llegaba a triunfar. El peligro ante una nueva revolución había obligado a cercar con cañones el Palacio Presidencial[42].

NO QUEDÓ ASIENTO LIBRE Y HUBO OYENTES EN PIE

La vinculación de Navarro con el mundo sevillano no acaba aquí. Entre septiembre y diciembre de 1930, Angulo le invitó a la Cátedra de Arte Hispano-Colonial para impartir una serie de conferencias. Tuvo tanto éxito que dos días después de acabar su seminario, Navarro impartió una ponencia más bajo el título *Un paseo artístico por la ciudad de Quito*. Esta vez en el Aula Magna de la Universidad de Sevilla. Según el testimonio de Angulo, fue un éxito: «asistieron unas doscientas personas», por lo que «no quedó asiento libre y hubo oyentes en pie» (fig. 8)[43].

---

40. Rigel: «Se critica la ausencia de la R. del Ecuador en la exposición de Sevilla», *El Comercio*, Quito, 15 de agosto de 1929.

41. En agosto de 1925, el Encargado de Negocios de España en Quito informaba de «la transformación política que por el golpe de Estado de 9 de Julio [...] ha venido a complicar mis gestiones cerca del Gobierno ecuatoriano, para su concurrencia a la Exposición Ibero-Americana. [...] Por conocimiento de la pobreza de este país, puedo adelantar a V.E. mi opinión de que el Ecuador no concurrirá [...] por falta de medios materiales, y más en este momento de economía, influyendo mucho para ello el que supondría un fracaso por parte de los expositores, por falta de dinero para presentar sus productos». Sin embargo, «he de seguir insistiendo», añadía. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Oficio de F. Espinosa de los Monteros, subsecretario del Ministerio de Estado, al conde de Colombí, presidente de la Comisión de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 27 de octubre de 1925, que reproduce despacho nº 182 del Encargado de Negocios de España en Quito, de 28 de agosto.

42. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho nº 28 de Diego del Alcázar y Roca de Togores, conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito, al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 12 de julio de 1929. En la misma línea, reproducimos la opinión del ministro español en Centroamérica el 30 de septiembre de 1927, quien informó del «ambiente tan poco propicio que hay en estas Repúblicas Centro-Americanas devastadas por terremotos y arrasadas por revoluciones, donde todo está por hacer; sin dinero y en la mayoría de los casos, controlados rigurosamente sus gastos públicos, por los norteamericanos, lo que imposibilita la obtención de créditos para las finalidades que nos ocupan. Por otra parte demuestran estos países poco interés en dar a conocer su exportación, ya que se encuentra absorbida por el extranjero». Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994, 95, véase 106, 130, 371.

43. AGA, AE, caja 54/14080, exp. 29, Cátedra de Historia de Arte Colonial en Sevilla, Carta de Diego Angulo al duque de Alba, presidente de la JRC, Sevilla, 6 de diciembre de 1930; «En la universidad. Conferencia de don José G. Navarro», *ABC*, Sevilla, 4 de diciembre de 1930, 21.

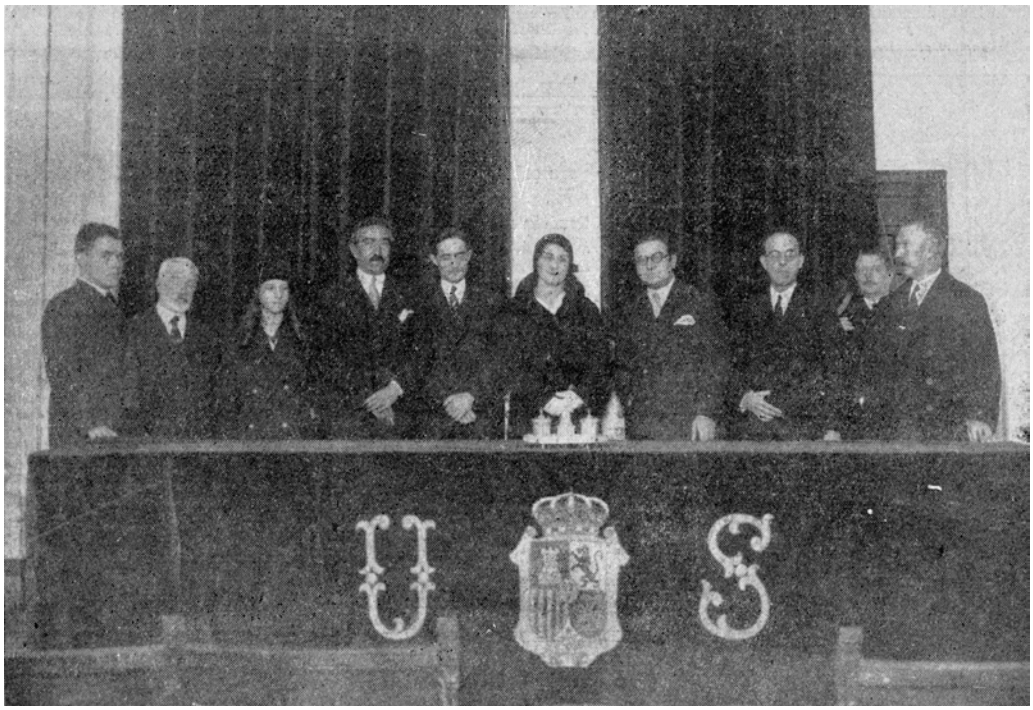


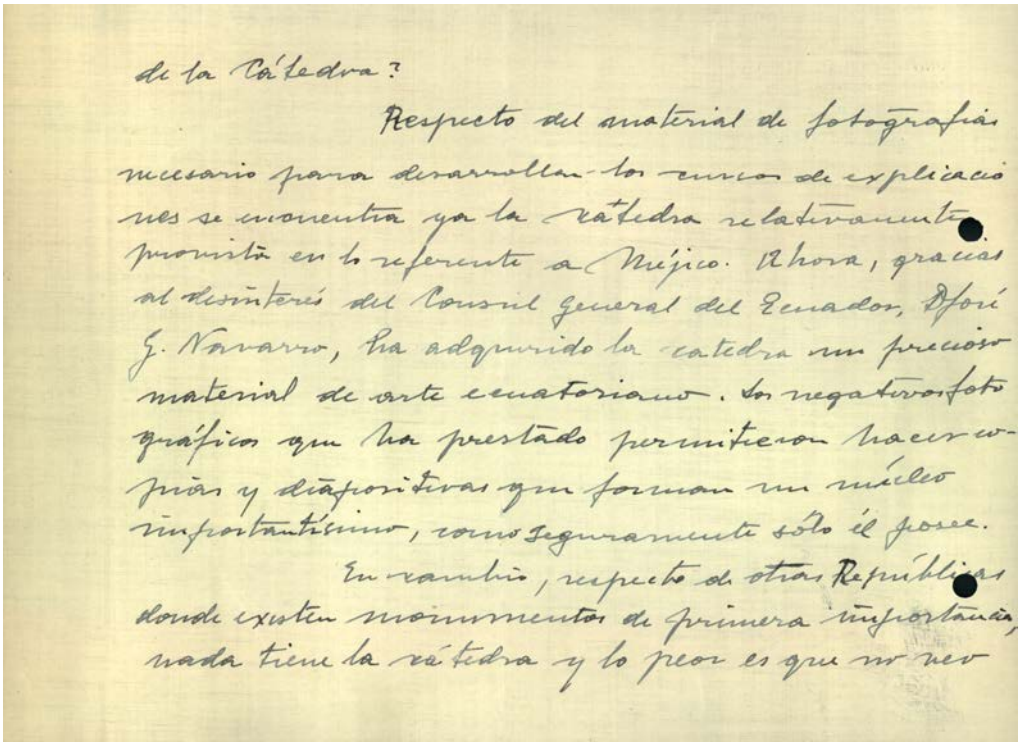
FIG. 8. JOSÉ GABRIEL NAVARRO Y DIEGO ANGULO (CUARTO Y QUINTO POR LA IZQUIERDA) EN EL AULA MAGNA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA. *ABC*, 4 DE DICIEMBRE DE 1930. © ICAS-SAHP, Hemeroteca, Municipal de Sevilla.

Aprovechando su estancia aquí, Navarro contribuyó a ampliar el archivo fotográfico de Laboratorio de Arte, fundamental para las explicaciones de los cursos de la cátedra, con «un precioso material de arte ecuatoriano». Prestó negativos de obras de aquel país, «hechos bajo su dirección y con destino a sus publicaciones»[44], a partir de los cuales se sacaron fotografías y diapositivas que pasaron a formar un importantísimo núcleo del archivo. Un gesto, el de Navarro, necesario, porque si en cuanto a México el archivo se encontraba relativamente completo, no ocurría lo mismo con otras repúblicas donde existían monumentos de primer orden. De Perú y de Santo Domingo había algo gracias a donativos de particulares, mientras que de Colombia, Bolivia, Venezuela y Centro América nada se tenía; tampoco medio para conseguirlo. Es por esto que Angulo sugirió al duque de Alba que la JRC contactase con otros diplomáticos latinoamericanos instalados en Madrid:

> ¿No podría la Junta dirigirse a los representantes de esos países en Madrid, por si quisiesen colaborar en la formación de ese archivo de reproducciones fotográficas de monumentos artísticos americanos de la época colonial como ha hecho el Ecuador por medio de su Cónsul General D. J. G. Navarro, y su parte respecto de la Arquitectura por medio de D. M. S. Noel? (fig. 9)[45]

44. MÉNDEZ, Luis: «La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo y la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla», en Navarrete, Benito (com.), *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, cat. exp., Sevilla, ICAS, 2014, 60-61.

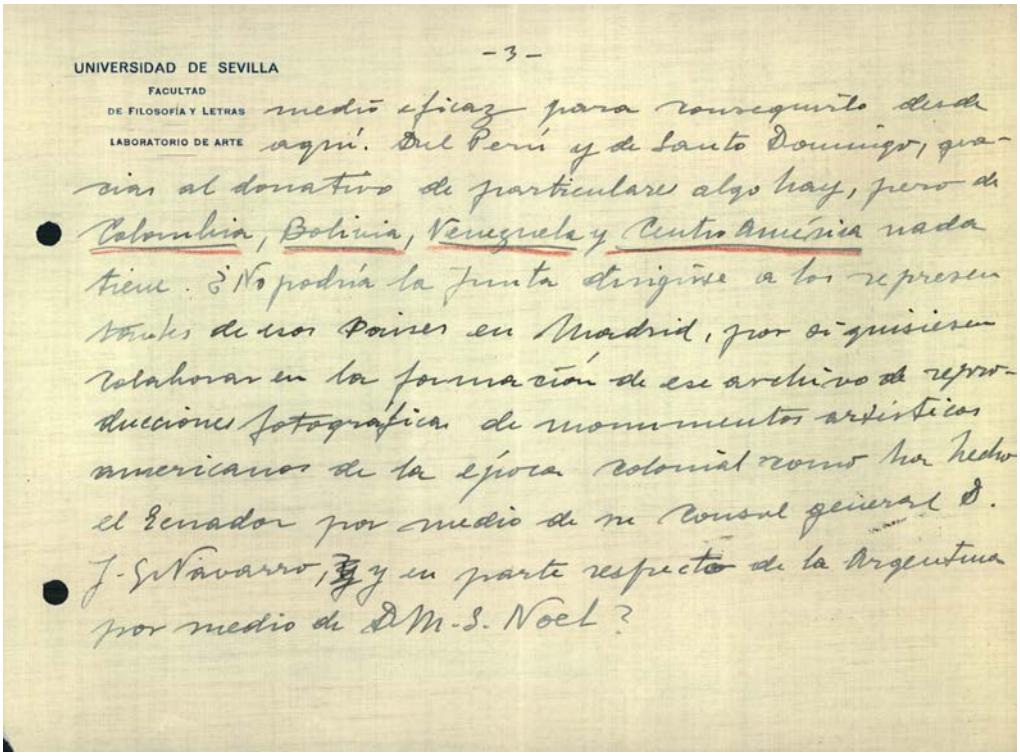
45. AGA, AE, caja 54/14080, exp. 29, Carta de Diego Angulo al duque de Alba, presidente de la JRC, Sevilla, 13 de noviembre de 1930.



de la Cátedra?

Respecto del material de fotografías necesario para desarrollar los cursos de explicaciones se encuentra ya la cátedra relativamente provista en lo referente a Méjico. Ahora, gracias al desinterés del Consul general del Ecuador, D. José J. Navarro, ha adquirido la cátedra un precioso material de arte ecuatoriano. Los negativos fotográficos que ha prestado permitieron hacer copias y diapositivas que forman un núcleo importantísimo, como seguramente sólo él posee.

En cambio, respecto de otras Repúblicas donde existen monumentos de primera importancia, nada tiene la cátedra y lo peor es que no veo



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD
DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LABORATORIO DE ARTE

-3-

medio eficaz para conseguirlo desde aquí. Del Perú y de Santo Domingo, gracias al donativo de particulares algo hay, pero de Colombia, Bolivia, Venezuela y Centro América nada tiene. ¿No podría la Junta dirigirse a los representantes de esos Países en Madrid, por si quisieran colaborar en la formación de ese archivo de reproducciones fotográficas de monumentos artísticos americanos de la época colonial como ha hecho el Ecuador por medio de su Consul general D. J. J. Navarro, y en parte respecto de la Argentina por medio de D. M. S. Noel?

FIG. 9. CARTA DE DIEGO ANGULO AL DUQUE DE ALBA, PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES CULTURALES, SEVILLA, 13 DE NOVIEMBRE DE 1930, DETALLE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 54/14080, expediente 29.

FIG. 10. UN RINCÓN DEL CLAUSTRO BAJO DEL CONVENTO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, QUITO. FOTO ALFONSO LASO. SE REPRODUJO EN *LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA EN QUITO* (1930), DE J. G. NAVARRO. Legado fotográfico Diego Angulo Íñiguez, caja DAH33, AH4680. © CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales.

Probablemente, algunas de las fotografías de Ecuador que hoy se conservan en el legado fotográfico de Diego Angulo en el CSIC (fig. 10)[46] fueron positivadas a partir de los negativos que proporcionó Navarro. Recordemos que, cuando la Academia premió el texto de la *Escultura*, había valorado el alto material gráfico que aportaba para ilustrarlo. En el fondo citado, son abundantes las fotografías de arquitectura y de escultura quiteñas, obras que fueron precisamente el objeto principal de estudio de este historiador. Y un número significativo de las fotografías de una de las series coincide con las aparecidas en los libros de Navarro que se publicaron en España, como el de *Escultura* o el de *La Iglesia de la Compañía en Quito*, y en su mayoría estaban firmadas por los fotógrafos ecuatorianos Alfonso Laso, Remigio Noroña y Carlos Moscoso[47].

UNA SALA DE PINTURA Y ESCULTURA COLONIAL EN EL SANTUARIO MÁXIMO DEL ARTE HISPANO

Llegados a este punto, es hora de regresar al Prado. Cuando se hizo la propuesta de la sala de arte colonial, aunque se contestó que se montaría «en una de las salas nuevas», esas salas de la planta principal, las de la reciente ampliación, ya tenían nombre propio: la evolución de la pintura española con las escuelas que en ella habían influido. Allí estaban colgados los venecianos, el Greco, Rubens y Van Dyck. Así lo había decidido el Patronato años atrás, aunque el nuevo plan museográfico no se materializó en su totalidad hasta 1927[48].

Desconocemos la relación exacta de todo lo que Ecuador pretendía enviar. Este país iba a dar el primer paso y lo haría enviando, según Navarro, un cuadro de Miguel de Santiago, otro de Goríbar, pintor «tan bueno como Murillo y Zurbarán, Velázquez y Ribera», y tres obras de los mejores escultores de la época virreinal, que podían rivalizar con «Mena, Hernández y Montañés». Se esperaba que el resto de países latinoamericanos siguiesen esta iniciativa[49]. Por su parte, el Prado podría haber aportado los enconchados mexicanos del siglo XVI sobre la conquista de México o una obra más relevante para el asunto que nos ocupa: *Los tres mulatos de Esmeralda*, de Andrés Sánchez Galque.

---

46. La catalogación, el estudio y la revalorización del patrimonio fotográfico de arte portugués e iberoamericano, conservado hoy en el Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, se ha llevado a cabo dentro del Proyecto de Investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (Ministerio de Economía y Competitividad, PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352). Véase Rincón, Wifredo: «Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación», en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. I, 251-275 y la web con los resultados. En: <*http://biblioteca.cchs.csic.es/nuevo_mundo/proyecto.php*> (10/12/2015).

47. Legado fotográfico Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS, CSIC, Madrid, caja DAH33. Véase Rincón, Wifredo: *op. cit.*, 263.

48. Véase García-Montón, Patricia: «'Una magnífica lección de pintura española'. El Greco en el Prado de Beruete», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54 (2014), 219-223.

49. Navarro, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109 y Navarro, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.

«Para colmo de mi suerte, venido yo a Madrid, descubro en el Museo Arqueológico Nacional un cuadro de un pintor quiteño desconocido aún por nosotros», explicaba Navarro durante una conferencia en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián en noviembre de 1929[50]. Efectivamente, el lienzo al que se refería, el de *Los tres mulatos de Esmeralda*, se había llevado a este museo, fundado en 1867, en calidad de depósito del Prado por Orden del Gobierno de la República de 1874[51]. En un relato posterior, el historiador ecuatoriano explicaría que lo había visto exactamente en 1928, «casi oculto e ignorado en una dependencia» del MAN, a la que el público no tenía acceso. Al parecer, la pintura se encontraba «espléndidamente bien conservada y en compañía de otros cuadros quiteños, de mérito muy relativo por el asunto que trataban»[52]. Mucho antes de su conversación con Primo de Rivera, Navarro se había dedicado a darle publicidad en distintas revistas, como si la noticia de su existencia, que supo por el pintor y académico José Moreno Carbonero, fuese el hallazgo del momento[53]. Revistas en las que igualmente expresó su asombro porque el arte colonial no se integrase en la historia del arte europeo o, con más razón, en la del español[54]. Inició así una meditada precampaña de propaganda para allanar el camino de un acercamiento entre España y Ecuador, y quién sabe si de un proyecto que él también tuvo en mente antes de venir. Pero fue en la conferencia de San Sebastián mencionada, cuando explicó que este cuadro probablemente regresaría al Prado con el objetivo de «fundar la sala americana del arte colonial, según propósito manifestado por el Gobierno español»[55]. La expectativa de que hubiese acabado formando parte de la instalación inundaría más adelante sus recuerdos:

> Se abrirían las puertas del Museo del Prado y se encontrarían tras ellas a Sánchez Galque, Miguel de Santiago y Goríbar, pintores; y el Padre Carlos, Manuel Chili, Carrillo y Olmos, escultores, como los precursores del arte hispano en América. Y aquella entrada sería el principio que imitarían los otros países hermanos. Además,

---

50. Navarro, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109.

51. Gutiérrez Usillos, Andrés: *op. cit.*, 54-57. Los enconchados corrieron la misma suerte. Así se había dispuesto en una Real Orden de 1969.

52. Según Navarro, estos últimos estaban «ejecutados por Francisco Albán, mediocre aun en sus lienzos mejores». Igual que a Sánchez Galque en este libro le llama «Adrián», pudo confundir el nombre de este otro pintor del XVIII con el de Vicente Albán –Francisco era su hermano–, cuya serie de seis lienzos sobre tipos sociales de la antigua Audiencia de Quito habían formado parte del Museo de Ciencias Naturales, desde donde pasaron a la Sección Etnográfica del MAN y terminarían ingresando en el Museo de América (Nos de Inventario 00071 a 00076). Navarro, José Gabriel: *Artes plásticas ecuatorianas*. México, Fondo de cultura económica, 1945, 160.

53. Navarro, José Gabriel: «Un pintor quiteño y un cuadro admirable del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 94 (1929), 449-450 y Navarro, José Gabriel: «Valioso descubrimiento artístico. Un interesante cuadro quiteño del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *La Esfera*, 27 de abril de 1929. Según una tarjeta postal conservada en el MAN y una fotografía del Archivo Moreno conservada en el IPCE, en algún momento del primer tercio del siglo XX el cuadro de *Los tres mulatos* estuvo colgado en una de las paredes de la Sala de Vaciados de antiguos monumentos americanos, en donde se encontraba una reproducción del gran calendario de Quetzalcoatl. Gutiérrez Usillos, Andrés: «Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico», *Anales del Museo de América*, 20 (2012), 57-58. Tarjeta postal con fototipia de Hauser y Menet, fechada hacia 1900-1939, MAN, Nº de Inventario 2010/142/1. En <*http://ceres.mcu.es/pages/Main?idt=233042&inventary=2010/142/1&table=FDOC&museum=MAN*> (26/02/2017).

54. Navarro, José Gabriel: «Curiosa ordenación arquitectónica en el claustro del Convento de San Agustín en la ciudad de Quito», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 (1928), 179-180.

55. Navarro, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109.

> tengamos presente que el Museo, al acoger en él a los pintores y escultores quiteños como a los primeros en franquear las puertas del espléndido Museo del Prado, no hacía sino reconocer lo que sabe el mundo: que en Quito sembró España, con una mano generosa, la semilla de su arte y ahora no haría otra cosa que cosechar sus frutos[56].

Por los lugares que frecuentó, los cargos que ocupó, las personalidades con las que se movió y por su sobresaliente formación de historiador, este cosmopolita académico quiteño era la persona idónea para ocuparse de la consecución de esta sala, y así lo había pensado Primo de Rivera. Pero, ¿cuáles fueron las razones que movieron a Navarro y a su país a promover con entusiasmo la petición del General? La razón más inmediata hay que buscarla en la frustración de un Ecuador que no había podido participar como le hubiese gustado en la Exposición de Sevilla; Navarro lo sabía de primera mano. Sin embargo, ahora tenía a su alcance la oportunidad de ser la primera república latinoamericana en estar presente en el museo más importante de España.

La segunda razón debió de ser el deseo de integrarse en la historia del arte español. De hecho, el interés de Navarro por situar su trabajo en diálogo con la academia internacional puede leerse también como una estrategia de legitimación del arte hispanoamericano, «maltratado» en la categorización impuesta desde la historiografía occidental. Es por esto que, más allá de la idea de Primo de Rivera, Navarro concretó que allí se colocaría arte colonial, porque era uno de los «mejores capítulos» del arte español, «el que sus hijos escribieron en el Nuevo Mundo durante los trescientos años de su dominación»[57], y de época barroca, porque en este momento, dominado por una construcción nacionalista de la Historia del Arte, se identificaba más que nunca la esencia de lo español con este estilo. Admirando la obra cultural en las naciones de América, explicaba Navarro, la Leyenda Negra ya no podía ponerlos en contra de una España colonizadora, sino todo lo contrario[58]. Si el proyecto del Prado salía adelante, el arte hispanoamericano del siglo XVII dejaría de ser únicamente un «hijuelo» de la escuela sevillana y un «pálido y lejano destello de la cálida luz del materno arte hispánico»[59] para asociarse visualmente nada menos que con Zurbarán, Murillo o Velázquez, y lo haría además en el «santuario máximo del arte hispano»[60]. Así lo pensaba Navarro. Esto nos lleva a dos cuestiones que situaban los conceptos de lo barroco y la identidad en la encrucijada.

En primer lugar, se advertía un ambicioso programa de prestigio alentado por un «hondo sentimiento de raza». Es decir, que detrás hay que ver el regeneracionismo del otro lado del océano y la construcción de una identidad bajo el paraguas del complejo concepto de hispanidad de principios del siglo XX. Podríamos añadir que en el sentido en el que lo usó Miguel de Unamuno para referirse a la comunidad de

---

56. Navarro, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.
57. Navarro, José Gabriel: *La iglesia de...*, prólogo.
58. Navarro, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109.
59. Woermann, Karl: *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*. Madrid, Saturnino Calleja, 1924, vol. V, 280. El «arte colonial español» se incluía en el capítulo de la pintura española del siglo XVII.
60. «El buen hispanoamericanismo...», *La Esfera*, 13.

pueblos que hablaban una lengua común[61] o en el del hispanoamericanismo progresista. El discurso de Crespo era preciso en este sentido al reivindicar la cooperación entre americanos y españoles «para afirmación de los destinos de su raza, de su ideología y su cultura»[62]. Un acercamiento cultural a España históricamente estimulado por la amenaza del intervencionismo estadounidense, disfrazado bajo el señuelo del panamericanismo. Una hispanofilia que en Quito recibió su mayor apoyo a través de la obra intelectual de la Academia Nacional de Historia, entre la que se encontraba la del propio Navarro exaltando el arte colonial quiteño, y en el programa político vinculado al movimiento hispanista, que había presentado el conservador Jacinto Jijón y Caamaño[63].

Pero, ¿acaso no era Navarro una marioneta del sistema-mundo moderno/colonial? Heredó prejuicios históricos y estéticos occidentales, y sin embargo en este historiador afloraría un ferviente nacionalismo que se había venido fraguando años atrás en su país. En Ecuador, Navarro formaba parte de un ambiente académico[64], donde se había contagiado al mismo tiempo del entusiasmo por lo local de mano de Pedro Pablo Traversari y Sixto M. Durán. Y mucho antes de sus años de diplomático en España, en 1915, firmó junto a ellos palabras como las que siguen:

> He aquí... ¡el arte americano condenado a perpetua esclavitud! –Es necesario reaccionar contra ello y proclamar de manera efectiva este axioma: –«El arte en América debe ser americano»[65].

Además, solía publicar en el *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, en cuyas páginas se exaltaba con frecuencia el pasado de la nación ecuatoriana en clave patriótica[66]. ¿No eran aquellos años, los veinte, cuando el proyecto discursivo de españolizar Quito o de institucionalizar el hispanismo como identidad nacional

61. Sepúlveda, Isidro: *op. cit.*, 160-161. Véase Roberts, Stephen G. H.: «Hispanidad: el desarrollo de una polémica noción en la obra de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39 (2004), 61-80, y Ribas, Pedro, «Unamuno: su visión de América», en Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (eds.), *Formas de Hispanidad*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2010, 79-86.

62. *La Esfera*, núm. 844, 8 de marzo de 1930, 13

63. Capello, Ernesto: «Hispanismo casero: la invención del Quito hispano», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 20 (2003), 56, 63-67. También sobre el hispanismo en Quito, véase Bustos, Guillermo: «El hispanismo en el Ecuador», en *Ecuador-España. Historia y perspectiva: estudios*. Quito, Embajada de España en el Ecuador, 2001, 150-155 y «La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito», en Christian Büschges, Olaf Kaltmeier y Guillermo Bustos (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito, Universidad Andina; Universidad de Bielefeld; Corporación Editora Nacional, 2007, 111-134. Una de las preocupaciones constantes de los historiadores del arte colonial latinoamericano fue definir las características propias de lo local frente a lo europeo. Véase sobre la historiografía en esos años, Fernández-Salvador, 2007, 57-67.

64. Navarro fue director de la Escuela de Bellas Artes, además de miembro de la Sociedad de Estudios Históricos Americanos.

65. Pérez, Trinidad: «La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo», en *I Simposio de Historia del Arte: artes «académicas» y populares del Ecuador*. Quito, Abya-Yala; Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, 150-151.

66. Véase Bustos, Guillermo: «Revistas académicas y escritura de la historia en Ecuador: la contribución del *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (1918-1920) y *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (1991)», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, 1 (2013), 176-185

convivía con un movimiento para revalorizar lo indígena como una de las fuentes de esa identidad a raíz de los escritos de Pío Jaramillo?[67]

De manera que, en segundo lugar, este proyecto puede leerse desde un pensamiento fronterizo. En este sentido, coexistiendo con ese anhelo de integración en la historia del arte español, condicionado por la educación eurocéntrica que recibió Navarro y por la perspectiva inmanente de la modernidad/colonialidad, ¿por qué no podía constituir también una forma de reconsiderar desde la frontera el discurso hegemónico, enfrentándose al fantasma del origen en una modernidad traumática?

> Hasta hoy la Historia del arte ha estado circunscrita al estudio de la cultura artística en el viejo Continente. América ha sido pretérita, por desconocimiento y –¿por qué no decirlo?– por pereza de los críticos e historiadores europeos[68].

Ésta era la percepción de Navarro. Consciente de cuál era el discurso categorizado desde el pensamiento occidental, se autorretrató en sus estudios como un historiador atrapado entre dos realidades, con constantes idas y venidas entre la admiración hacia una supuesta «Madre Patria» –tenía claro quién le iba a publicar sus obras– y la denuncia por la ignorancia y la marginación (u omisión deliberada) respecto a lo que sucedía allende sus fronteras. De ahí, su vocación por mediar entre el conocimiento periférico subalternizado y el sistema universalizado por la historiografía dominante. Sus reflexiones revelan una inquietud palpitante por ampliar un relato incompleto. Aunque «el colonizador» hubiese hecho «desaparecer la mayor parte de la cultura aborigen», escribía mientras hablaba del arte colonial, ese «rastro de cultura bien determinada, propia de los indios», se mantenía «aún latente», apareciendo «cuando menos se espera»[69].

Volvamos de nuevo al discurso de Crespo en la Legación de Ecuador en Madrid, escrito probablemente con ayuda de Navarro. El discurso alcanzaba su clímax al concluir que el fin último sería «la creación, en el Museo del Prado de Madrid, del Museo de Arte Colonial de América»[70]. ¿Fue un desliz o una declaración de intenciones? Pensemos que esto se iba a hacer en un lugar donde este arte hubiese podido vincularse y desvincularse al mismo tiempo de la escuela sevillana, porque el Prado, más allá de un museo de escuelas, es un museo de grandes pintores que eclipsan esa sistematización. Entonces, juguemos con la posibilidad de que para Ecuador y, por tanto, para Latinoamérica, materializar este proyecto encerraba una aspiración simultánea de asumir identidades nacionales propias. En plural, porque no sólo se expondría arte ecuatoriano, sino que se esperaba la contribución de otras naciones latinoamericanas. Pero también una identidad cultural: la representada por el conjunto de todas ellas. Si damos un paso más en este ejercicio utópico, desde el punto de vista americano este proyecto anticipaba una voluntad de apropiarse del Barroco.

---

67. Por su publicación *El indio ecuatoriano. Contribución al estudio de la sociología nacional* (1922), se le considera uno de los padres del indigenismo en Ecuador, corriente intelectual que reivindicó lo indígena como fuente para definir la identidad nacional.

68. Navarro, José Gabriel: *La Iglesia de...*, prólogo.

69. Navarro, José Gabriel: *Artes plásticas...*, 20.

70. «El buen hispanoamericanismo...», 13

En sus textos, Navarro supo ya destacar lo que de original tenía el barroco colonial que, aun dándose en un marco de aportación hispánica, hacía diferente al mundo americano. Sánchez Cantón advirtió enseguida esta afición del historiador quiteño hacia lo barroco:

> Quizá influjo de la Naturaleza, pródiga en aquellas tierras, es un hecho que para nosotros los hispanoamericanos están regidos por el signo del barroco: vigor incontenido, actividad frondosa, que se complace en lo superfluo, predominio de la fantasía, efusión cordial. Ello se traduce hasta en el estilo literario, que, sin carecer de elegancia y bien decir, sigue formas alejadas de la precisión severa[71].

«El Barroco, el arte de la contrarreforma», escribiría Jijón y Caamaño años después, «es propio de lo que hemos dado en llamar época colonial en América, es decir, del tiempo en que estos pueblos del Nuevo Mundo fueron reinos a igual título y en igual categoría que los otros de la Península». Eso sí, no hubo un único barroco. «Dentro del mismo espíritu», continuaba Jijón y Caamaño, se constituyeron variedades «con significado geográfico tan marcado» que demostraban que ya en «el siglo XVII había en América nacionalidades definidas, con vigor suficiente para en arquitectura, escultura, pintura y decoración producir estilos propios»[72]. Parecía un preludio de la autodefinición cultural poscolonial que, a mediados de siglo, vendría de mano de escritores como Alejo Carpentier o José Lezama Lima. Un barroco descolonizador que, de haber entrado en el Prado, habría actuado como «un arte de la contraconquista»[73]. Su presencia en una institución cultural tan relevante para España, pero en idénticas condiciones que sus grandes maestros del Siglo de Oro y los de otras escuelas europeas, habría supuesto un desafío al relato canónico de la modernidad y, en cierto modo, un punto y aparte en la tradicional subordinación centro-periferia. Tras ocupar un lugar propio, el arte colonial habría amenazado con conquistar más espacios. El relato épico –el arte español y el europeo– habría sucumbido ante la anécdota –el colonial–. Porque, pese a las deudas o filiaciones formales, se habría destapado la diferencia cultural, signo inequívoco del camino hacia la autoafirmación identitaria de este coro de estas jóvenes repúblicas de América Latina. Aquella sala imaginada en el Prado habría sido más que un capítulo en la historia del arte europeo. Pudo ser un libro sobre esa América que, «continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes fue barroca desde siempre»[74].

---

71. Navarro, José Gabriel: *La iglesia de...*, prólogo.

72. Jijón y Caamaño, Jacinto: «Arte Quiteño» (Conferencia pronunciada en el III Congreso Eucarístico Nacional, junio de 1949), en *Jacinto Jijón y Caamaño*, México, J. M. Cajica, 1960, 1960, 431-434. Como señala Fernández-Salvador, el autor pensaba en el término colonial como momento histórico, no para definir una relación asimétrica entre colonizador o colonizados, o entre metrópoli española y territorios subordinados. Fernández-Salvador, Carmen: *op. cit.*, 65.

73. Lezama Lima, José: *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 80. Véase Marzo, Jorge Luis: *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires; Madrid, Katz, 2010, 9-16, 177-189, 216-224.

74. Martínez, Alejandro: *Actualidad y vigencia del barroco*. Madrid, Verbum, 2014, 57-59.

Barroco e hispanidad, uno no parece ser sin el otro, escribía recientemente Marzo[75], como modernidad y colonialidad no dejan de ser dos caras de la misma moneda, en palabras de Mignolo[76]. Delimitar estas realidades es complejo en las primeras décadas del siglo XX, tanto como pensar este proyecto más allá de la colonialidad del poder, porque el Barroco hoy, como afirma Marzo, «se ha erigido como un medio en el que sostener la batalla por la apropiación de un pasado, por la administración de una memoria, que como todas las memorias, conduce a una determinada formulación del presente»[77].

LO QUE PUDO SER Y NO FUE ¿SERÁ?

Desde el punto de vista de la política cultural de España hacia Iberoamérica, este proyecto no sólo era viable, sino congruente. No ya en la dictadura de Primo de Rivera, como se ha evidenciado, sino más aún cuando se instauró la Segunda República en 1931 y el regeneracionismo reformista, sobre todo durante el bienio liberal con Manuel Azaña, encontró el apoyo oficial. Coincidieron entonces en la política exterior dos de los ministros de Estado con mayor personalidad y capacidad, Zulueta y Fernando de los Ríos, y se estrecharon los lazos culturales e intelectuales con América de forma más realista (intercambio de publicaciones, contactos entre intelectuales, creación de cátedras de Historia de América, becas de estudio y bolsas de viaje), ofreciendo una cooperación pacifista y democrática en la lucha por su identidad[78]. Parecía el momento idóneo para que el proyecto saliese adelante. Además, se habían formalizado ya los trámites oficiales para dar vía libre a su materialización. Entonces, ¿por qué se esfumó?

Una de las razones debió de ser la inestable situación política que seguía teniendo Ecuador, que se agravó tras el Crack del 29 por la deuda externa con Estados Unidos, aunque la paralización de los préstamos y la suspensión de pagos produjeron a la larga una reactivación económica. Desde luego, la última preocupación del Gobierno ecuatoriano eran asuntos culturales en el extranjero, a pesar de que en los años 20 se hubiese consolidado el movimiento hispanista quiteño. Ahora bien, el verdadero impulso en la institucionalización del hispanismo como parte de la identidad cultural de Ecuador no llegó hasta los años 30 coincidiendo con el cuarto centenario de la fundación de la capital y la presencia de Jijón y Caamaño como concejal y, a partir de 1934, como presidente. El desarrollo cultural se convirtió entonces en el máximo exponente de la defensa de la obra española en aquel país y surgió la idea de hacer del casco histórico de Quito un museo vivo que así

75. Marzo, Jorge Luis: *op. cit.*, 20.

76. Mignolo, Walter: *Historia locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal, 2013, 30.

77. Marzo, Jorge Luis: *op. cit.*, 224.

78. Véase Egido, María de los Ángeles: *La concepción de la política exterior española durante la II República (1931-1936)*. Madrid, UNED, 1987, 171-195, cfr. 296-300, 410-418 y Pérez Gil, Luis V.: *La política exterior en el Bienio republicano-socialistas (1931-1933). Idealismo, realismo y Derecho internacional*. Barcelona, Atelier, 2004, 295-319.

lo expresase[79]. Por tanto, despojar a la ciudad de sus tesoros artísticos de época colonial en esa coyuntura carecía de sentido, por más que su destino fuese el primer museo de España.

Entre nosotros, las razones eran distintas. Con el cambio de Gobierno, el Patronato del Prado manifestó que, por encima de las ideologías –unos miembros eran monárquicos, otros republicanos–, no querían perder los esfuerzos que habían puesto en una empresa común: la conservación y la difusión del patrimonio. Pero lo cierto es que, por más que este órgano se declarase «apolítico», los vocales vieron entonces peligrar su permanencia. De hecho, Álvarez de Sotomayor acabó dimitiendo como director. La amenaza de disolución o la posibilidad de que se designasen nuevos miembros desviaron en esos meses la atención del Patronato de su verdadero cometido[80]. A la altura de 1931, su última preocupación era montar aquella sala con arte hispanoamericano.

El proyecto republicano se truncaría, como también se truncó este otro de hacer una sala de arte colonial barroco en el Prado. Y lo cierto es que habría sido interesante que se hubiese realizado: para valorar cómo se veía América a sí misma, cómo se hubiese integrado y saber si hubiesen participado otros países. Tampoco nos preocupa. Porque la propuesta en sí da pie a reflexionar sobre cómo se han construido los discursos de la historia del arte durante el siglo XX –desde América, desde España o entre ambas– y cómo son esas construcciones las que acaban influyendo –o no– en el imaginario o la memoria colectiva. Un buen ejemplo de lo que decimos, y próximo a estas fechas, es el Museo del Pueblo, proyecto institucionista dentro de las Misiones Pedagógicas que sería patrocinado por la República y cuya finalidad fue acercar a la gente de a pie copias de cuadros del Prado, considerados obras maestras del arte español; casualmente, la mayoría eran del barroco. Es decir, muestra cómo la izquierda hizo suyo el tradicional discurso nacional con un fin de cambio político y social. Discurso muy distinto a la visión que se había tenido del barroco en el contexto panhispanista promovido por Primo de Rivera o del que haría suyo el franquismo[81]; y no digamos de la que se tenía en el mundo americano.

La iniciativa de la sala de arte colonial en el Prado buscó un acercamiento entre ambos mundos a través del patrimonio artístico en común. Fue un intento de ir más allá de las fronteras de las nacionalidades, reintegrando un pasado que no cercenaba la originalidad de América. Hoy es un espejismo de hispanidad, que añade

---

79. Lo que garantizó su actual conservación. Capello, Ernesto: *op. cit.*, 66-73.

80. En 1931, un intenso debate acaparó precisamente una de las juntas. Boix expuso que el Patronato jamás tuvo carácter político. Él había sido nombrado patrono «como modesto aficionado al arte y aun coleccionista». Con sinceridad, declaró sentirse orgulloso de su cargo y el de los demás vocales, que habían trabajado siempre prestando sus servicios a la cultura artística, por lo que consideraba que no había razón para presentar ninguna dimisión, «por su parte al menos». Acto seguido el conde de Casal afirmó que él había sido y era «monárquico, pero poco político». Porque la política nada tenía que ver con el Prado, como declaró el duque de Alba, quien recordó cómo siendo Octavio Picón vicepresidente y republicano, en días difíciles para el museo y estando él ausente, «no dudó un solo momento en ir a Palacio, ver al Rey y pedirle su eficaz ayuda». A estas voces se unió también la de Tormo, quien volvió a defender el carácter apolítico de aquel Patronato. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 295, 30 de abril de 1931, ff. 178-179.

81. Marzo, Jorge Luis y Badia, Tere (coms.): *El d_efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, cat. exp., Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona, 2010, 82-83.

un capítulo más a la complicada cuestión sobre los derroteros que han tomado los conceptos de lo barroco y lo hispano durante la época contemporánea. El 28 de enero de 1931, Navarro informaba al duque de Alba, nuevo ministro de Estado, de que Ecuador había suprimido su consulado por razones económicas y debía partir:

> Nada más pude hacer que lo que narrado queda. El Ministerio de Relaciones Exteriores suprimió el consulado por innecesario. Y en el Ecuador todos gritan: «no hay propaganda», [...] «en el mundo el Ecuador es totalmente desconocido»[82].

La piedra de toque, el verdadero impulsor de este proyecto en el Prado, marchó con gran pena, pero llevándose consigo el reconocimiento del mundo académico español, y con la certeza de que se le prestaron «todas las facilidades posibles para llevar a cabo la misión de propaganda de su país y de acercamiento de éste a España»[83]. Aquí cerramos un capítulo más sobre aquel universo compartido, esperando contribuir a las reflexiones en torno a las relaciones internacionales entre España y América en el primer tercio del siglo pasado.

Ahora, como dijo el propio Navarro en una de sus conferencias, permitidme como epílogo cuatro palabras, que bien pude decirlas como prólogo[84]. Una de las tareas esenciales de los historiadores, escribía recientemente Fernando Wulff, «es la de pensar las pertenencias y las identidades colectivas, la de someterlas a una reflexión crítica que permita poner en cuestión lo que se nos da por evidente» [85]. Pero este ejercicio debe hacerse con prudencia. Es fácil echar piedras sobre tejados ajenos –nos encanta hacerlo sobre el del Museo del Prado, y no tengo nada en contra– y entregarse a la moda reciente de relacionar conceptos sin un exhaustivo conocimiento de lo que se pone en relación[86].

Es conocido que en ciertos momentos de la historia de España se tomaron decisiones respecto a dónde ubicar parte de los fondos de las colecciones estatales respondiendo a intereses políticos, ideológicos, económicos o culturales de quienes gobernaban; aunque también, en ocasiones, de quienes escribían el discurso del museo. Uno de esos momentos fue, por ejemplo, el de la creación del Museo de América en 1941, fecha que, todo hay que decirlo, excede las pretensiones de nuestro artículo. En todo caso, señalaremos que esta iniciativa, cuyos antecedentes los encontramos en las fundaciones de un Museo-Biblioteca de Indias durante la Segunda República y del Museo Arqueológico de Indias a finales de la Guerra Civil, debe entenderse ya en el Estado franquista y como complemento a su programa de acción cultural en América Latina. Aunque se haya visto como una continuidad de la política americanista de Primo de Rivera, cuya asimilación, aun teniendo rasgos en común, es cuestionable, la acción exterior franquista estuvo guiada por

82. Navarro, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.
83. AGA, AE, caja 12/03249, Carta de J. G. Navarro al duque de Alba, ministro de Estado, 28 de enero de 1931.
84. Navarro, José Gabriel: «El estado actual...», 109.
85. Wulff, Fernando: *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona, Crítica, 2003, 7.
86. Véase el discutible artículo de Gabara, Esther: «El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología», *Revista SUR/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe*, 2 (2012). En: <*http://eldefectobarroco.wordpress.com/*> (10/12/ 2015).

los conceptos de la Hispanidad y de Imperio que tenían su origen en las ideas divulgadas por Ramiro de Maeztu[87]. Otro célebre momento que podemos traer a la memoria es el traslado del *Guernica* al Museo Reina Sofía en 1992 y la consecuente división de las colecciones que hubo de establecerse entre el Prado y este nuevo museo estatal dedicado al arte contemporáneo. Si la pregunta aquí fue quién se quedaba con Picasso, con las presumibles consecuencias en el discurso[88], en el caso del Museo de América la pregunta había sido con qué hacemos un museo sobre América que proyecte la corriente de la Hispanidad en la que apoyamos la ideología de nuestro régimen.

Y aquí llegamos al *punctum dolens*, ¿por qué no están hoy *Los tres mulatos de Esmeraldas* en el Museo del Prado? Por la misma razón que no está el *Guernica*. Y cabe decir, que igual que el *Guernica* pertenecía supuestamente al Prado pero nunca llegó a colgar en sus salas, sino en el Casón, el lienzo de *Los tres mulatos*, que como otras pinturas de las Colecciones Reales había acabado ingresando en el Real Museo de Pintura y Escultura a principios del siglo XIX, tampoco se expuso nunca en las salas del edificio Villanueva. En 1874, como hemos comentado, el cuadro fue trasladado al Museo Arqueológico Nacional (fig. 11), adonde habían ido a parar también las antiguas colecciones del Real Gabinete de Historia Natural –como la pintura de castas– que, del mismo modo, tendrían como último destino el futuro Museo de América, alojado provisionalmente en el ala norte del MAN, o bien el Museo Nacional de Antropología[89]. Por lo que, la obra de *Los tres mulatos* no se llevó al actual edificio del Museo de América hasta los años previos a su inauguración, que tuvo

87. Como señalan García Sáiz, actual directora, y Jiménez Villalba, ex subdirector del Museo de América, en el Decreto de fundación los fines genéricos del museo estaban «muy influidos por la ideología dominante de la postguerra española»; aunque no profundizan más. Sin duda, para este tema siguen siendo fundamentales los estudios de Delgado Gómez-Escalonilla, o los más recientes de Marcilhacy. García Sáiz, María Concepción y Jiménez, Félix: «Museo de América, mucho más que un museo», *Artigrama*, 24 (2009), 89. Véase Delgado, Lorenzo: *Imperio de papel...*, especialmente 121-130, 147; Marcilhacy, David: «La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista», en Xosé M. Núñez y Stéphane Michonneau (eds.), *El imaginario nacionalista español en el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 73-102 y como referencia, una vez más, Arenal, Celestino del: *op. cit.*, 30-39.

88. Más allá del deseo de Picasso o de la idea del «Gran Prado», debió de pesar más que el Museo Reina Sofía, cuya creación había sido auspiciada por el PSOE dentro de su política cultural, necesitase un icono que, generando la misma capacidad de atracción de los visitantes, lo colocase a la altura del Prado y lo dotase al mismo tiempo de una identidad propia y distintiva.

89. De manera que, la pintura de castas no puede ser «excluida» del discurso del Prado, dado que nunca estuvo adscrita al mismo. Cuando se inauguró el Museo de América tampoco se excluyó, porque en el hecho de crear un edificio propio para albergar las colecciones americanas estaba implícita la idea de darles más relevancia, aun sabiendo que el objetivo último fuese «sugerir la idea de la labor misionera y civilizadora de España en América». Por tanto, el Museo de América ocupó un lugar fundamental en la proyección de la política del régimen franquista, que buscó definir entonces su posición en el escenario internacional a través de su influencia en América. Cabe decir además, que este edificio, junto al del Instituto de Cultura Hispánica, ocupó un lugar destacado en la nueva Ciudad Universitaria. Ambos se convirtieron en una pieza clave dentro de la proyectada «Capital del Imperio» y en un régimen que, persiguiendo el pasado imperial, visibilizó y exaltó precisamente el proyecto colonial. Situado en una zona emblemática de Madrid, como señala González de Oleaga, «toda la semántica espacial del museo insiste en una misma visión historicista y colonial», «una apuesta por singularizar la imagen de España como 'Madre de Naciones' y de América como un continente en deuda con la labor civilizadora de la metrópoli». Véase Diéguez, Sofía: «La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 5 (1992), 467-490. González de Oleaga, Marisa Noemí, Bohoslavsky, Ernesto y Di Liscia, María Silvia: «Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid», *Alteridades*, 41 (2011), 115-118 y

FIG. 11. EL LIENZO DE *LOS TRES MULATOS DE ESMERALDAS*, COLGADO EN LA SALA DE VACIADOS DE ANTIGUOS MONUMENTOS AMERICANOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX.
© Foto Archivo Moreno. IPCE.

lugar en 1965[90]. Aquí ha seguido manteniendo, como los enconchados mexicanos, su «estatus» de depósito del Prado.

GONZÁLEZ de OLEAGA, Marisa Noemí: «Democracia y museo. Diferencia y conflicto en los relatos del Museo de América en Madrid», *Historia y política*, 35 (2016), 125, 130-131, 137-142. Cfr. GABARA, Esther: *op. cit.*, 8, 14-15.

90. GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *op. cit.*, 48-58. Nunca se «subvaloró» esta obra. El Prado de mediados del siglo XIX, periodo en el que la pintura estuvo en el museo, carecía de un verdadero criterio de ordenación. Para cuando se idea el primer plan museográfico, en los años 20 por iniciativa del Patronato, este cuadro al igual que los enconchados hacía décadas que ya no estaba en el Prado. Por lo que, no cabe hablar de «subvaloración». Sencillamente, según las categorías positivistas decimonónicas se estimó más oportuno su ubicación en el MAN. Es más, el proyecto de la sala colonial, iniciativa de Primo de Rivera y ampliamente apoyada por los vocales del Prado, demuestra el valor otorgado al arte hispanoamericano en la España del primer tercio del siglo XX. Efectivamente, la catástrofe colonial del 98 había provocado un intenso examen de conciencia nacional y, a la larga, la reacción contraria: el sarampión nacionalista. Ahora bien, de igual manera había aparecido entonces la corriente del hispanoamericanismo, luego transformada en panhispanismo durante el periodo primorriverista y, finalmente, en Hispanidad con el régimen franquista, y todas a su modo miraron hacia América. El traslado de *Los tres mulatos de Esmeraldas* del MAN al Museo de América –y no del Prado a este último– hacia 1964 no supuso un «descenso» de su categoría, sino todo lo contrario. Cfr. GABARA, Esther: *op. cit.*, 10.

Entonces, ¿debería haber en el Prado una sala dedicada al arte latinoamericano del periodo colonial formada, entre otras obras, por *Los tres mulatos* y los enconchados? Antes de contestar, pensemos por un instante en la polémica generada recientemente por el deseo de Miguel Zugaza, director en ese momento del Prado, de ver el *Guernica* de nuevo en el museo. Imaginemos ahora lo que ocurriría de sugerir que *Los tres mulatos de Esmeraldas* regresen también. Es difícil, en la burbuja del turismo cultural que estamos viviendo, desnudar a un museo exiguo en iconos para vestir a otro al que le sobran obras maestras. Esto, por supuesto, no excluye que se pueda explicar desde un punto histórico-artístico por qué sí o por qué no debería existir esa sala o, más aun, por qué ambas posiciones podrían ser igual de legítimas[91], y para ello sería interesante tomar como punto de partida este proyecto que se barajó a finales de los años 20. Se puede y se debe hacer este recorrido. Ahora bien, es aconsejable comprender el devenir de la historiografía, de las instituciones museísticas –y sus obras– y la coyuntura histórica en que cada propuesta surge. De otra manera, el *décalage* cronológico podría precipitarnos hacia conclusiones más sensacionalistas que realistas. Y vuelvo a apropiarme de las palabras de Wulff: «Inquieta ver que se puedan escribir obras sobre el desarrollo de la identidad española sin considerar prácticamente el papel de la historiografía en el proceso»[92]. Inquietan muchas más cosas.

91. Recuerde el lector las intenciones museográficas más recientes para ocupar el Salón de Reinos.
92. Wulff, Fernando: *op. cit.*, 10.

BIBLIOGRAFÍA

Arenal, Celestino del: *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*. Madrid, Fundación Carolina; Siglo XXI, 2011.

Arroyo, César Emilio: «América está en Sevilla. Las alas hispanas en el Nuevo Mundo», *El Telégrafo*, Guayaquil, julio 1929.

Artiñano, Gervasio: «Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Exposición de la S. E. de A. del A., en 1930», *Arte Español*, 3 (1930), 66-81.

Bustos, Guillermo: «El hispanismo en el Ecuador», en *Ecuador-España. Historia y perspectiva: estudios*. Quito, Embajada de España en el Ecuador, 2001, pp. 150-155.

Bustos, Guillermo: «La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito», en Christian Büschges, Olaf Kaltmeier y Guillermo Bustos (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito, Universidad Andina; Universidad de Bielefeld; Corporación Editora Nacional, 2007, pp. 111-134.

Bustos, Guillermo: «Revistas académicas y escritura de la historia en Ecuador: la contribución del *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (1918-1920) y *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (1991)», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, 1 (2013), pp. 169-201.

Capello, Ernesto: «Hispanismo casero: la invención del Quito hispano», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 20 (2003), pp. 55-77.

Delgado, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid, CSIC, 1992.

Diéguez, Sofía: «La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 5 (1992), pp. 467-490.

Egido, María de los Ángeles: *La concepción de la política exterior española durante la II República (1931-1936)*. Madrid, UNED, 1987.

Fernández, Ana María: «Arte y artistas españoles en el Ecuador», *Liño*, 12 (2006), pp. 115-125.

Fernández-Salvador, Carmen: *Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico*. Quito, Fonsal, 2007.

Gabara, Esther: «El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología», *Revista SUR/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe*, 2 (2012). En: <*http://eldefectobarroco.wordpress.com/*> (10/12/2015).

García Sáiz, María Concepción y Jiménez, Félix: «Museo de América, mucho más que un museo», *Artigrama*, 24 (2009), pp. 83-118.

García-Montón, Patricia: «'Una magnífica lección de pintura española'. El Greco en el Prado de Beruete», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54 (2014), pp. 213-235.

González de Oleaga, Marisa Noemí: «Democracia y museo. Diferencia y conflicto en los relatos del Museo de América en Madrid», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 123-144.

González de Oleaga, Marisa Noemí, Bohoslavsky, Ernesto y Di Liscia, María Silvia: «Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid», *Alteridades*, 41 (2011), pp. 113-127.

Gutiérrez Usillos, Andrés: «Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico», *Anales del Museo de América*, 20 (2012), pp. 7-64.

Jijón y Caamaño, Jacinto: «Arte Quiteño» (Conferencia pronunciada en el III Congreso Eucarístico Nacional, junio de 1949), en *Jacinto Jijón y Caamaño*. México, J. M. Cajica, 1960, pp. 415-475.

Lafuente Ferrari, Enrique: «Arte en América», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de agosto de 1929, p. 3.

Lezama Lima, José: *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Marcilhacy, David: *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010.

Marcilhacy, David: «La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista», en Xosé M. Núñez y Stéphane Michonneau (eds.), *El imaginario nacionalista español en el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 73-102.

Martínez, Alejandro: *Actualidad y vigencia del barroco*. Madrid, Verbum, 2014.

Marzo, Jorge Luis: *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires; Madrid, Katz, 2010.

Marzo, Jorge Luis y Badia, Tere (coms.): *El d_efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, cat. exp., Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona, 2010.

Matilla, José Manuel y Portús, Javier: «'Ni una pulgada de pared sin cubrir'. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920», en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

Méndez, Luis: «La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo y la Fototeca-Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla», en Navarrete, Benito (com.), *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, cat. exp., Sevilla, ICAS, 2014, pp. 33-66.

Mignolo, Walter: *Historia locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal, 2013.

Moleón, Pedro: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996.

Navarro, José Gabriel: «Curiosa ordenación arquitectónica en el claustro del Convento de San Agustín en la ciudad de Quito», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 (1928), pp. 179-182.

Navarro, José Gabriel: *La Escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.

Navarro, José Gabriel: «Valioso descubrimiento artístico. Un interesante cuadro quiteño del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *La Esfera*, 27 de abril de 1929.

Navarro, José Gabriel: «Un pintor quiteño y un cuadro admirable del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 94 (1929), pp. 449-474.

Navarro, José Gabriel: «El culto a los conquistadores españoles en América», *Revista Diplomática*, 27 (1930), 7-8.

Navarro, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Madrid, [Talleres tipográficos de A. Marzo], 1930.

Navarro, José Gabriel: *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias*, cat. exp., Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1930.

Navarro, José Gabriel: «El estado actual de los estudios históricos en el Ecuador y su importancia para la Historia de España» (Conferencia pronunciada en el Ateneo Guipuzcoano, San Sebastián, 16 de noviembre de 1929), *Boletín del Instituto Nacional Mejía*, Quito, 23-26 (1935), pp. 85-109.

Navarro, José Gabriel: *Summary of ten lectures on Ecuadorian art*. Panamá, Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos, 1935.

Navarro, José Gabriel: *Artes plásticas ecuatorianas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Navarro, José Gabriel: «La influencia de los franciscanos en el arte quiteño», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (1955-1957), pp. 67-77.

Navarro, José Gabriel: «Lo que pudo ser y no fue», *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5.

Naveda, César A.: «El Ecuador debe preocuparse con tiempo de la próxima exposición ibero-americana en Sevilla», *El Comercio*, Quito, 18 de febrero de 1927.

Niño, Antonio: «Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931)», en *España/América Latina. Un siglo de políticas culturales*. Madrid, Aieti/Síntesis-OEI, 1993, pp. 15-48.

Núñez, Jorge: «La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista», en *Antología de historia*, Quito, Flacso, 2000, pp. 9-46.

Pérez, Trinidad: «La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo», en *I Simposio de Historia del Arte: artes «académicas» y populares del Ecuador*. Quito, Abya-Yala; Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-159.

Pérez Gil, Luis V.: *La política exterior en el Bienio republicano-socialistas (1931-1933). Idealismo, realismo y Derecho internacional*. Barcelona, Atelier, 2004.

Ribas, Pedro, «Unamuno: su visión de América», en Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (eds.), *Formas de Hispanidad*. Bogotá, Universidad del Rosario, 2010, 71-93.

Rigel (seudónimo de José Vicente Peñafiel): «Se critica la ausencia de la R. del Ecuador en la exposición de Sevilla», *El Comercio*, Quito, 15 de agosto de 1929.

Rincón, Wifredo: «Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación», en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. I, pp. 251-275.

Roberts, Stephen G. H.: «Hispanidad: el desarrollo de una polémica noción en la obra de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39 (2004), 61-80.

Rodríguez Bernal, Eduardo: *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994.

Sangróniz, José Antonio de: *La expansión cultural de España en el extranjero y principalmente en Hispano-América*. Madrid; Ceuta, Editorial Hércules, 1925

Sepúlveda, Isidro: *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Marcial Pons Historia, 2005.

Woermann, Karl: *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*. Madrid, Saturnino Calleja, 1924, vol. V.

Wulff, Fernando: *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona, Crítica, 2003.

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED

Dossier by Avinoam Shalem: *Treasures of the Sea: Art before Craft?* · *Tesoros del mar: ¿El Arte antes de la destreza?* por Avinoam Shalem

15 Avinoam Shalem (guest editor)
Introduction · Introducción

35 Barbara Baert
Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar) · El mármol y el mar o el surgimiento del eco (una búsqueda)

55 Karen Pinto
In God's Eyes: The Sacrality of the Seas in the Islamic Cartographic Vision · A través de los ojos de Dios: la sacralidad de los mares en la visión cartográfica islámica

81 Matthew Elliott Gillman
A Tale of Two Ivories: Elephant and Walrus · Una historia de dos marfiles: el elefante y la morsa

107 Persis Berlekamp
Reflections on a Bridge and its Waters: Fleeting Access at Jazirat b. ʻUmar / Cizre / ʻAin Diwar / (Im)mobile displacements · Reflejos sobre un puente y sus aguas: un acceso rápido a Jacirat b. ʻUmar / Cizre / ʻAin Diwar

141 Hannah Baader
Livorno, Lapis Lazuli, Geology and the Treasures of the Sea in 1604 · Livorno, lapislázuli, geología y los tesoros del mar en 1604

Miscelánea · Miscellany

171 Joan Duran-Porta
Nuevos datos sobre la temprana difusión del ajedrez en los Pirineos, y una reflexión sobre las piezas de Àger · New Evidences on the Early Spread of Chess in the Pyrenees, and a Consideration about the Àger Set

189 Begoña Alonso Ruiz
La Capilla de la Anunciación en la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid) en el contexto de la construcción de bóvedas baídas en el siglo XVI · The Chapel of the Annunciation in the Church of Santa María Magdalena in Torrelaguna (Madrid) in the Context of the Construction of Pendentives Vaults in the 16th Century

213 Esteban Ángel Cotillo Torrejón
El ciclo mariano de Francisco Caro y Andrés de Leito para la Real capilla de San Isidro en Madrid · Marian Cycle of Francisco Caro and Andrés de Leito for the Royal Chapel of San Isidro in Madrid

247 David Chillón Raposo
La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía · Sicilian Aesthetic Sensibility in the City Seville at the End of the 17th Century: Introduction of the Devotion to Santa Rosalía

273 David Serrano León
La relación del tiempo y la metodología en la pintura del natural. Algunos casos aislados. Euan Uglow y Antonio López · The Relationship between Time and Methodology in Naturalist Painting. Some Isolated Cases. Euan Uglow and Antonio López

289 Mª del Pilar Garrido Redondo
Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿Hiperrealismo? · Isabel Quintanilla: The Realism of the Daily Life. Hyperrealism?

315 Guillermo Aguirre-Martínez
La casa como puerta de entrada hacia un orden arquetípico en la obra plástica de Thomas Virnich · The House as an Entrance Door into an Archetypal Order in Thomas Virnich's Sculptural Work

333 Lucas E. Lorduy Osés
Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento · Mexican Women Photographers: Images of Dissidence and Empowerment

353 Estefanía López Salas
Durán Salgado, de la Sota, Samos: dos proyectos de una granja escuela · Durán Salgado, de la Sota, Samos: Two Projects for a Farm School

391 Daniel López Bragado & Víctor-Antonio Lafuente Sánchez
El palacio de los Condes de Alba de Aliste y su transformación en Parador Nacional de Turismo de Zamora · The Palace of the Counts of Alba de Aliste and their Transformation into Parador Nacional de Turismo of Zamora

417 Patricia García-Montón González
Vino cargado de materiales y proyectos. El diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro y el Museo del Prado · He Came with a Lot of Projects and Materials. The Ecuadorian Diplomat José Gabriel Navarro and the Prado Museum

451 Pablo Allepuz García
El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades · The Historiographic and/or Archeological Impulse in Spain. Genesis, Reception, Possibilities

473 Verónica Capasso
Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte · About social Construction of Space: Contributions for Social Studies of Art

ISSN 1130-4715 05
9 771130 471008

AÑO 2017
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

5 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

493 Amparo Serrano de Haro: Algunos libros recientes de arte y género
Barroso Villar, Julia, *Mujeres árabes en las artes visuales*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

Méndez Baiges, Maite (ed.), *Arte Escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada , Comaresarte, 2017.

495 José Antonio Vigara Zafra
Puig, Isidro; Company, Ximo; Garrido, Carmen; Herrero, Miguel Àngel, *Francisco de Goya. Carlos IV*. Lleida, CAEM-Universitat de Lleida, 2016.

497 Borja Franco Llopis
Irigoyen-García, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017.

501 Antonio Perla de las Parras
Laguna Paúl, Teresa (coord.): *Facistol de la catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla, 2016