

ICONOGRAFIA DE LOS LUGARES COLOMBINOS ONUBENSES EN LAS REPRESENTACIONES ARTISTICAS DEL DESCUBRIMIENTO

por

JOSE M.^a MEDIANERO HERNANDEZ

Plenamente justificado se descubre el protagonismo de las tierras onubenses en las representaciones plásticas de la aventura de Colón. Se trata del primer capítulo de la historia del Descubrimiento, de los hitos germinales del proceso, codificados en una serie de episodios, como veremos, que configuran lo que se llamó la «Gesta» colombina.

La Rábida y Palos se constituyen en puntos claves en el arranque de este devenir «descubridor», tan repetidamente historiado que ha desembocado en un aquilatamiento de fases y escenas, familiares incluso a escala popular. Estos lugares, arrinconados en el territorio español, deben desde luego su fama y sus estudios a la relación con la vida del Almirante. Naturalmente su plasmación en el Arte también.

Este breve trabajo se centrará en una aproximación a estas representaciones artísticas donde surgen los sitios y monumentos de la Provincia de Huelva que se involucran directamente con la acción del famoso navegante. Interesa aquí exclusivamente dilucidar la fidelidad a la hora de representarlos, la coincidencia de ubicaciones o de detalles en los distintos ejemplos y, sobre todo, la valoración dada por el artista a estos encuadres onubenses como encaje histórico-iconográfico de los avatares de la medra colombina.

Se enfoca el estudio desde el punto de vista del arte hispano, que resulta obviamente más asequible a la recopilación de ejem-

plos sobre el particular, pero conste la existencia de numerosas representaciones europeas y americanas de temática colombina que pudieran ser objeto de otro trabajo desde luego más extenso y complejo (1).

CARACTERISTICAS GENERALES DE LAS REPRESENTACIONES.

Ni la prestancia monumental, en el caso de La Rábida, ni la singularidad paisajística, en el caso de Palos y su puerto, promovieron especial interés en los artistas, porque, en verdad, no alcanzan niveles de extrema brillantez. Fue su calidad de escenario en una coyuntura personal, la de Colón, realmente atractiva por su significación futura para la representación plástica. Según la versión legendaria de la historia, Cristóbal llegó con su hijo Diego pidiendo hospitalidad a los frailes de La Rábida y poco después saldría de Palos para descubrir un Mundo Nuevo. Ni que decir tiene que las connotaciones psicológicas, sentimentales y teatrales que presentan las variantes de esta historia a los ojos de los artistas son de unas potencialidades inmensas (2). No sólo la estancia en el Monasterio franciscano, también el papel de la villa de Palos como punto de despegue del increíble viaje de futuro incierto ha sido una incitación temática irreprimible de los artistas a la hora de desarrollar esta historia.

Ahora bien, en la mayoría de los casos priva la acción de los personajes sobre el marco en que se mueven. Ante las actitudes, estudios psicológicos y gesticulación los monumentos, lugares y escenarios quedan en un segundo plano, como se demostrará. Sin ambages: la iconografía onubense no logra alcanzar una entidad importante dentro de estas representaciones. En general, interesan

1. La bibliografía acerca de la temática colombina fuera de España no es muy abundante ni plenamente satisfactoria. Ciertamente desigual es el libro de Honour, H. *The European Vision of America* The Cleveland Museum of Art., 1975. Sobre la plasmación importante de la figura de Colón en el arte italiano se ofrece una panorámica general en el artículo de Espinos, García Sáiz y López Torrijos, R. «Colón y el Descubrimiento de América en la pintura española e italiana del siglo XIX» en *Actas de V Congreso Español de Historia del Arte* Vol. II Barcelona, 1984. Págs. 25-35.

2. Arias Anglés, E. y Rincón García, W. «La Imagen del Descubrimiento de América en la Pintura de Historia Española del siglo XIX» en *Relaciones Artísticas entre España y América* Madrid, C.S.I.C., 1990 Págs. 273-363. Cfr. Pág. 283.

más los personajes que el lugar, la acción que el escenario, la expresión que la adecuación fidedigna al sitio real.

Sin embargo, es preciso atender a una pretendida veracidad histórica más o menos estricta según los periodos o artistas. Dependiendo de los casos se oscila entre una iconografía cercana a la realidad y una recreación que en absoluto responde a la misma. Los artistas y obras que se encuadran en este último apartado soslayan la veracidad de la localización con el simple título: «Colón en La Rábida», «Colón saliendo del Puerto de Palos», «Colón explicando a los frailes de La Rábida su empresa», etc.

Como es lógico, ciertos episodios se prestan necesariamente a la imaginación del artista; es el caso de la recreación del Puerto de Palos. Aquí no se dispone de una referencia válida y concluyente como ocurre con el Monasterio franciscano o la parroquia de esta localidad, sino que se impone una «invención» historicista. En este tipo de temas se ensaya una iconografía, que en sus mejores creaciones pasa a ser un escenario paradigmático.

De las distintas artes, la que se lleva la palma en la cantidad de representaciones colombinas en los lugares onubenses es la pintura. La razón es bien concluyente: el apego de la corriente de la Pintura de Historia decimonónica española por el hecho del Descubrimiento de América como empresa netamente hispana. Lógicamente, las notas nacionalistas y de compensación testimonial ante el desmoronamiento de los últimos restos del Imperio español colmaban los deseos del público del momento (3). Por diversos estudios sabemos que los hechos colombinos se yerguen en la temática cuantitativamente más importante de la Pintura de Historia hispana (4). En este sentido, es significativo que el considerado tradicionalmente como primer cuadro de la Pintura de Historia española muestre una temática colombina y esté localizado en tierras onubenses: «Colón en La Rábida», de Eduardo Cano de la Peña, premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856 (5).

Otra parcela artística fecunda, y en gran manera derivada de

3. Cfr. Espinos, García Sáiz y López Torrijos, R. o.c. Págs. 25-6 y 30; también Arias Anglés, E. y Rincón García, W. o.c. Pág. 280.

4. Vid. Arias Anglés, E. y Rincón García, W. o.c. Pág. 280-2.

5. Acerca de este pintor como definidor de la Pintura de Historia española Vid. el libro de Pérez Calero, G. *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)* Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1979 Págs. 95-6.

las creaciones pictóricas, es la del grabado y las representaciones gráficas para publicaciones y revistas. En el caso que importa en este trabajo, esto es en la plasmación de sitios onubenses, la gran mayoría de ejemplos en este sentido copian o se inspiran directamente en las más significativas y famosas obras de pintura.

En el apartado escultórico es obvio que la escultura de bulto redondo no da pie para la recreación de un espacio; por lo cual es la modalidad del relieve la más adecuada para fijar localizaciones y aquí es donde pueden hallarse algunos ejemplos de encuadres referidos a Huelva. La dificultad estriba en que en bastantes casos sólo disponemos del dato y no de la obra, hoy en paradero desconocido, como es el caso del bajorrelieve en barro de Susillo titulado «Colón a la puerta de La Rábida» (6). Asimismo, los distintos monumentos dedicados a Colón tanto en España (Valladolid, Barcelona, Madrid...) suelen tener en su basamento o arranque relieves en torno al desarrollo del Descubrimiento, pero en general los temas tratados se centran en episodios no relacionados con lo onubense, como la arribada a América o la entrevista de los Reyes Católicos, o bien, si tocan algún escenario de Huelva, en la mayoría de los casos no prestan atención a la iconografía lugareña auténtica, volcando el interés en los personajes (7).

Las mal llamadas «Artes Menores» ofrecen numerosos ejemplos de estos episodios colombinos en tierras onubenses. Como reflejo de las representaciones pictóricas en cerámica, azulejería, metalistería y, en fin, en el amplio abanico de las «Artes Industriales» contamos con numerosas muestras en este campo, en la mayoría de los casos de escasa originalidad y a expensas de ser debidamente localizadas y clasificadas dada la difícil búsqueda de muchos de los objetos utilizados como meros elementos suntuarios e incluso utilitarios (8).

6. Cascales Muñoz, J. *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla* Tomo II Toledo, 1929 Pág. 48.

7. Así, en el Monumento a Colón en Barcelona, obra de José Llimoná, aparece Colón llegando con su hijo a La Rábida. El Monasterio se yergue al fondo como un edificio gótico de fuertes botareles sin relación alguna con el edificio real, así como el crucero neogótico inventado por el artista.

8. Nos consta, por ejemplo, que con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, la Fábrica de La Cartuja de Sevilla grabó en 1892 una plancha decorada con escenas de la aventura colombina para ornamentar las piezas de una vajilla que se llegó a comercializar, pero en dichas escenas no aparece ningún encuadre onubense. Vid. la Tesis Doctoral inédita de Maestre León, B. «La Fábrica de cerámica La Cartuja de Sevilla», defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla en Diciembre de 1991. Pág. 540.

MONUMENTOS Y LUGARES ICONOGRAFIADOS.

El periplo colombino por tierras de Huelva antes de su travesía por el «Mar ignoto» se resume habitualmente en el campo de las artes en tres localizaciones básicas: Monasterio de La Rábida, Iglesia de Palos y Puerto de Palos.

Dentro de estas situaciones pueden observarse variantes temáticas que vienen dadas tanto por la distinta ubicación en estos mismos lugares como por las diferentes acciones de Colón según el espacio cronológico escogido.

Descartamos de esta relación los episodios colombinos que, aunque pudieran estar relacionados con tierras onubenses, no muestran un encuadre espacial definido o adolecen de vaguedad de localización, como los temas habitualmente titulados «Cristóbal Colón y su hijo» o el «Sueño de Cristóbal Colón», referentes a su viaje desde Portugal hasta tierras españolas. Justo es advertir que por no caer en reiteraciones sólo se comentarán las representaciones más interesantes o extremas, para comprender así los planteamientos generales. Asimismo no se referirán las distintas obras que, aún involucrando en sus títulos lugares onubenses, no incluyan referencia topográfica ya real o incluso fingida. De la misma manera tampoco se hará mención de muchas obras desaparecidas de las cuales sólo conocemos su título.

A) MONASTERIO DE LA RABIDA.

Es el encuadre más abundante dentro de esta iconografía colombina onubense. El Monasterio que dio hospitalidad al futuro Descubridor y donde explicó sus ambiciosos proyectos estaba destinado a ser el lugar favorito de los artistas para arrancar con la extraordinaria empresa de Colón. Los autores son poco escrupulosos con la historia real y no distinguen las posibles dos estancias de Colón en La Rábida; asimismo, como la historiografía del siglo XIX, confunden las personalidades de Fray Antonio de Marchena y Fray Juan Pérez, unificándolos o decidiéndose indistintamente por uno de ellos en el título (9).

9. Como es sabido, durante el siglo XIX se confunde a Fray Juan Pérez con Antonio de Marchena, hasta el punto de fundir ambos en una misma personalidad con el supuesto

Esta localización de La Rábida no sólo es frecuente en el arte español sino también en las representaciones colombinas italianas, dada la reivindicación patriótica del famoso nauta que hicieron multiplicar en el país vecino las imágenes de Colón, sobre todo en el pasado siglo. Incluso pintores de la época tan conocidos como Delacroix efigiaron al Almirante a su llegada al cenobio onubense (10).

Siguiendo un criterio esquemático y supuestamente cronológico pueden señalarse, dentro de la iconografía de La Rábida apuntada por estas representaciones, dos temáticas derivadas que nos permiten contemplar una el exterior del monasterio y otra varias dependencias interiores.

a.1. COLON CON SU HIJO ANTE LA RABIDA.

El talante de Colón con su hijo pidiendo hospitalidad ante la puerta del Monasterio es una escena que necesariamente nos facilita la contemplación del exterior del edificio y obliga al artista a plasmarla generando una iconografía. Se caracteriza ésta por presentar una construcción modesta en ladrillo, haciendo referencia a su origen mudéjar, y generalmente la presencia de la cruz, elementos reales como es sabido de la entrada al monumento (11).

Quizá la representación que muestre una iconografía más fiel a la real sea el cuadro de Juan Cabral Aguado, que utilizó el apellido Bejarano de la familia para firmar sus obras, titulado «La llegada de Colón a La Rábida», conservado en la galería alta del claustro de la Hospedería o de las Flores del propio Monasterio. Y es natural que así sea, ya que junto a otros tres forma parte de una

nombre de Juan de Marchena e incluso Fray Juan Pérez de Marchena. Asimismo la cronología tradicional de Colón en La Rábida ha sido recientemente cuestionada por diversos autores. Sobre estos temas Vid. Morales Padrón, F. «El Descubrimiento. Siglo XV. Siglo XVI» en *Gran Enciclopedia de España y América* Madrid, Espasa-Calpe/Argantonio, 1986 Tomo IV Págs. 36-40.

10. Vid. Espinos, García Sáiz y López, R. o. c. Págs. 30-33. En verdad la iconografía de La Rábida en la gran mayoría de estas obras es totalmente irreal, recordando incluso algunas de ellas monumentos muy señalados de la arquitectura religiosa y civil italiana.

11. En el antiguo camino de Palos estuvo la cruz de piedra donde tradicionalmente se dijo que Colón se sentó en sus gradas con su hijo a descansar antes de llegar a La Rábida. Se ha querido identificar con la obra muy posterior de la cruz de hierro sobre pedestal cilíndrico delante de la portería del convento, que es representada en las versiones más acordes con el monumento real, cayendo pues en una inexactitud histórica. Acerca de esta cruz Vid. Velázquez Bosco, R. *El Monasterio de Ntra. Sra. de La Rábida* Madrid, 1914 Págs. 136-7.

serie de tema colombino sufragados por los Duques de Montpensier en celebración de la restauración de La Rábida terminada en 1855 y costeadas asimismo por la familia ducal (12). Lógicamente, al estar destinado al Monasterio el pintor extremó la fidelidad en la plasmación del mismo y lo hizo con un sentido propio del costumbrismo sevillano en la recreación de encuadres arquitectónicos, escuela de donde procedía.

Esta exactitud representativa contrasta con el escenario totalmente ilusorio del lienzo titulado «Colón en las puertas del convento de Santa María de La Rábida, pidiendo pan y agua para su hijo» del gerundense Benito Mercadé Fábregas (1821-1897), firmado en 1858 y conservado en el Museo Provincial de Gerona. El edificio del Monasterio, de claros matices neogóticos, no responde en nada al onubense y es evidente que el autor no se preocupó en absoluto de su conocimiento. Con razón se ha dicho que parece un exterior conventual de estilo gótico catalán y que se inspira en el grabado de Vallejo que ilustra la *Vida y Viajes de Cristóbal Colón* de Washington Irving publicada en Madrid en 1851 (13). En resumen, el autor se centra exclusivamente en los personajes, sin olvidar la nota sensiblera y teatral.

Por lo demás la colocación de los personajes se repite con escasas variantes: un par de frailes generalmente atienden a Colón y a su hijo, que es socorrido con un poco de pan y agua.

Llegado a este punto es preciso mencionar los conocidos, e interesantes por su contemporaneidad, murales de Vázquez Díaz en La Rábida, llamados presuntuosamente el «Poema del Descubrimiento», terminados de manera en exceso significativa el 12 de Octubre de 1930. Aunque no consta el interés de Vázquez Díaz por la iconografía del lugar, ya que se conservan dibujos preparatorios y pinturas que reflejan el Monasterio y paisajes de la zona, en el resultado final de la obra lo que prevalece son las figuras y no el escenario. Vázquez Díaz quería a toda costa alejarse del «sentimiento anacrónico» de la Pintura de Historia; deseaba ante todo actualizar la «Gesta» colombina a través del espíritu y el valor de

12. Valdivieso, E. *Pintura sevillana del siglo XIX* Sevilla, 1981 Págs. 83-84. Sobre esta restauración, no muy afortunada por cierto, Vid. Velázquez Bosco, R. o.c. Págs. 51-52 y González Gómez, J. M. «La Rábida y las pinturas colombinas del siglo XIX» en *Actas de las V Jornadas de Andalucía y América* Sevilla, 1986 Tomo II Pág. 190.

13. Arias Anglés, E. y Rincón García, W. o. c. Pág. 297.

los hombres que la llevaron a cabo (14). De ahí que los mitificados personajes sean el objetivo primordial de la atención del artista, dentro de una forzada sobriedad, de una excesiva esencialidad formal redundante, aún más, en la simplicidad de los elementos de encuadre, que actúan como simple fondo ambiental que huye estrepitosamente del anecdotismo e incluso de un cierto apego a la iconografía real. De todas maneras, la recreación histórica y la investigación seria sobre los hechos del Descubrimiento no preocupó nunca a Vázquez Díaz (15). Por ello, los fondos onubenses de este pintor se pierden en los frescos de La Rábida en su peculiar cubismo de líneas esenciales y anodinas.

En este epígrafe interesa tratar el fresco titulado «El navegante y el fraile», pintado sobre la puerta de acceso a la sala de los murales, como simbólico preámbulo de entrada a los mismos. A pesar de las afirmaciones del propio pintor en el sentido de un alejamiento del efectismo historicista, no deja de ser demasiado teatral la actitud de Fray Juan Pérez recibiendo con los brazos desmesuradamente abiertos a un Colón levemente inclinado. Incluso sorprende un elemento anecdótico manido en pintura tan pretendidamente esencial como es pajarillo posado en el dedo índice del hijo del Descubridor. Nada tributa referencia válida a La Rábida: el fraile surge de un umbral puramente geométrico. Una esquemática pita en el rincón inferior izquierdo y unas hojas hacia arriba son el único complemento de la desabrida escena.

a.2. COLON EXPLICANDO SU PROYECTO EN EL INTERIOR DE LA RABIDA.

El tema de la exposición a los frailes del ansiado viaje aparece como el embrión inicial del desarrollo de la aventura. Dos son los planteamientos iconográficos fundamentales en su representación gráfica: uno, el derivado de la famosa pintura de Cano de la Peña que muestra a Colón junto a una mesa rodeado de planos y enseres náuticos bajo la estrecha atención de los frailes; otro la reduc-

14. Vid. Azcoaga, E. «Los Murales de La Rábida» en *Vázquez Díaz* Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1982 Págs. 19-23 Passim.

15. Vid. Benito, A. *Vázquez Díaz, vida y pintura* Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971 Pág. 358.

ción de este episodio a solo dos personajes: Colón y Marchena o Fray Juan Pérez, que discuten las posibilidades de éxito (16).

El cuadro de «Colón en La Rábida» de Eduardo Cano de la Peña (1823-1897) firmado en 1856 y conservado en el Palacio del Senado de Madrid estableció una iconografía que fue mantenida por otros muchos autores. También en esta obra lo que preocupa más al pintor son los personajes, sobre todo Colón con el brazo extendido señalando el Occidente, por encima de la fidelidad en el encuadre arquitectónico. Este se reduce a una solería andaluza de losetas rojas cerámicas perpendicularmente colocadas, una ventana de arco carpanel con baquetoncillos tardogóticos y una hornacina a la izquierda con una borrosa imagen escultórica de la Virgen con el Niño para dar alguna referencia relacionable con el ámbito interior conventual (17).

Aún más aséptico e irreal es el interior que presenta el cuadro del mismo título del barcelonés Felipe Masó de Falp (1851-1929), pintado en París en 1876 y reproducido por *La Ilustración Española y Americana* del día 30 de Diciembre de 1878. Sigue el planteamiento de la mesa alrededor de la cual se sitúan los distintos personajes, pero en nada el enmarque arquitectónico responde a la realidad.

Ciertamente, muchas de las obras que recogen este episodio se conforman con un interior de convento convencional, como si de un escenario de teatro barato se tratase. Por citar un solo ejemplo representativo, escasamente conocido por cierto, baste apuntar el grabado a fuego sobre piedra realizado en la Fábrica de La Cartuja hispalense que fue premiado en la Exposición de París de 1878 con Medalla de Oro, al parecer propiedad de D.^a María Luisa Fal de Cauzo (18).

Otra vez es el cuadro de la serie de Juan Cabral Aguado titulado «Colón discutiendo con Fray Juan Pérez y los físicos de Palos» el que ofrece un interior verdadero del Monasterio de La Rábida. Destaca en él el gran artesonado de artesa con tirantas, exorno estrellado en el ápice y las típicas puertas de cuarterones de la

16. Arias Anglés, E. y Rincón García, W. o. c. Págs. 283-4.

17. Existe una copia de mala calidad en el antiguo Archivo del propio Monasterio de La Rábida. Vid. González Gómez, J.M. o. c. Págs. 203-4.

18. Reproducido en GRAN ENCICLOPEDIA DE ANDALUCIA Granada, 1979-82. Tomo II Pág. 720.

supuesta estancia o celda del Padre Marchena (19). Se une a esta adecuada localización el dato de los balcones abiertos que dejan adivinar la silueta difusa del estuario del Tinto y el Odiel, origen futuro de la partida.

Aquí habría que clasificar el mural de Vázquez Díaz titulado «Las Conferencias», a pesar de mostrar un interior del Monasterio de parca fidelidad al mismo. El pintor de Nerva se contenta con un arco ojival de fondo, abierto a un vago claustro y unas franjas de pintura en las paredes de la estancia, que deben hacer somera referencia a las pinturas gótico-mudéjares del edificio, en especial los «cajones» bícromos en perspectiva característicos de los zócalos. De nuevo la atención radica, ante todo, en los personajes y la iconografía del lugar no pasa de ser una ligera evocación.

Respecto a la variante iconográfica de Colón y Fray Juan Pérez o Marchena aislados, hay que precisar su mayor rareza y su aún más escasa fidelidad con las dependencias interiores monacales. Así el lienzo del malagueño José Ponce y Puente (1862-1931), conservado en el Ayuntamiento de Málaga, resuelto en un interior muy convencional de biblioteca y, especialmente, el cuadro del barcelonés Juan Limoná y Bruguera (1860-1926) pintado, al parecer, en 1877. El pintor catalán tiene la osadía de situar a Colón y al fraile hablando de los proyectos del primero en el claustro de La Rábida cuando el autor no poseía referencia alguna sobre el mismo. El resultado del desconocimiento es un ampuloso claustro románico de columnas geminadas con ecos catalanes que chocan abiertamente con el intimismo mudéjar del claustro onubense.

B) IGLESIA DE PALOS.

Se muestra, en verdad, como un escenario muy parcamente reflejado y en cierta manera atípico dentro de los hitos aquilataados de la «Gesta» colombina. Dos variantes cabe señalar sobre la representación de la Parroquia de San Jorge: su exterior y su interior.

19. Como es sabido esta localización no deja de ser un anacronismo, ya que la llamada celda del Padre Marchena es en realidad la Sala Capitular y Biblioteca y fue construida en la segunda mitad del siglo XVII. Vid. Velázquez Bosco, R. o. c. Págs. 57-8 y González Gómez, J.M. o. c. Págs. 186-7.

b.1. EXTERIOR DE LA IGLESIA DE PALOS.

La única representación que he hallado del exterior del templo se localiza en el mural de Vázquez Díaz en La Rábida titulado «Los heroicos hijos de Palos y Moguer». Su configuración, a decir verdad, se reduce a «algo más de lo esencial»; se articula pictóricamente una semblanza de iglesia rural, con sus tejados a dos aguas, sus muros encalados y su sencillo campanario de chapitel apiramidado. En síntesis, una iconografía ciertamente sumaria la que ofrece Vázquez Díaz de la parroquia de Palos.

b.2. INTERIOR DE LA IGLESIA DE PALOS.

Hasta ahora el único ejemplo que he llegado a constatar del interior de San Jorge es el del cuadro de Juan Cabral Aguado titulado «Lectura de las Reales Pragmáticas en la iglesia de Palos», perteneciente a la serie ya señalada conmemorativa de la restauración de La Rábida hacia 1855. Desde luego su concepción parece estar plenamente justificada en función del encargo para este ciclo relacionado con el Monasterio y sus cercanías, pudiéndose considerar como una concesión por parte del autor a la hora de redondear los episodios colombinos en tierras de Huelva (20).

Marca, no obstante, adecuadamente la transición entre la aceptación de los Reyes Católicos de la empresa de Colón y la inmediata salida del Puerto de Palos. Como es característico de la serie de Juan Cabral la fidelidad al escenario real se descubre notable: su interior gótico-mudéjar, con bóvedas de nervaduras complejas sostenidas por pilares con baquetones, perfectamente representado. En primer plano aparece el buque del templo y al fondo el crucero y la Capilla Mayor. En el centro Colón imponiendo silencio a la asamblea; una mesa alargada congrega al cabildo municipal de Palos en el crucero, mientras que en el púlpito el escribano de turno de lectura a la Real Provisión. Sin embargo, se observan varios anacronismos propios de la Pintura de Historia: la indumentaria, sobre todo la femenina, el púlpito barroco y un dudoso Retablo Mayor neogótico presidido por la imagen de San Jor-

20. Arias Anglés, E. y Rincón García, W. o. c. Pág. 285.

ge que en la relación de la visita de Washington Irving a la iglesia se tiene como anterior a la llegada de Colón (21).

C) PUERTO DE PALOS.

Ante todo es necesario precisar la doble aparición de este lugar en la codificada serie de episodios de la historia colombina: una, la más frecuente, como puerto de partida del aventurado viaje; otra, la más escasa en ejemplos, la llegada de Colón de nuevo a Palos, via Lisboa, después del Descubrimiento del Nuevo Mundo.

c.1. PARTIDA DE COLON DEL PUERTO DE PALOS.

Es, sin lugar a dudas, el momento estelar con la llegada a América de las escenas de la épica del Descubrimiento. De la fisonomía del puerto de Palos en 1492 poco es lo que se sabe y menos el interés que demostraron los artistas por tal emplazamiento. Siguiendo la tónica artística que estamos comprobando, también en este caso los artistas se centran, ante todo, en la gesticulación de los personajes involucrados en la partida: Colón, los frailes de La Rábida, los marineros de Palos, sus familiares sollozantes... Todo ello, generalmente, dentro de marcados ademanes teatrales, actitudes heroicas y forzados rostros llenos de un efectista sentimentalismo.

Lo dicho se ajusta especialmente, por su carácter y sus principios, a las representaciones de la Pintura de Historia del siglo XIX. La presencia de Colón con su atuendo habitual, algunos frailes, la marinería, las tres carabelas, varios enseres marineros y el agua son elementos más que suficientes para los pintores de cara a una válida localización en el Puerto de Palos.

Extremadamente simple en accesorios ambientales es el óleo del alicantino Antonio Gisbert Pérez (1843-1901) titulado «Salida de Colón del Puerto de Palos», pintado en París hacia 1875. A lo sumo, y como complemento escenográfico para crear una iconografía certera del Puerto de Palos, se añade, en un irreal encumbrado cerro, la silueta de cierto monasterio que hace las veces del recordado convento de La Rábida.

21. González Gómez, J. M. o. c. Pág. 194.

El autor más completo de nuevo en esta referencia a la iconografía pretendidamente real es Juan Cabral Aguado, en el último cuadro de la serie, pintado como los otros hacia 1855. Incluso se permite recrear un caserío difuso a los pies del alcor del Monasterio que ha de suponerse como el pueblo de Palos, con el añadido de una palmera, que hace alusión al paradero meridional del puerto de embarque.

Por cierto que en ambos cuadros Colón aparece ya sobre una barca a punto de saltar a la Sta. María. En otras pinturas el Descubridor permanece aún en tierra a punto de embarcar y en el adiós final. Suelen ser las dos versiones, en cuanto a la colocación de las figuras, que desarrollan indistintamente los diversos autores (22).

Por ejemplo, en el lienzo del portugués Ricardo Balaca (1844-1880) titulado «Colón despidiéndose del Prior de La Rábida para ir a descubrir América», el Almirante se yergue al lado del muelle pétreo en el instante inmediatamente anterior al salto a la barca cercana, cuyos marineros se aprestan a recogerle. La referencia del monasterio se vislumbra en este caso muy vagamente al fondo entre la difusa niebla matinal.

A esta variante iconográfica pertenece el cuadro del escasamente conocido pintor R. Espejo titulado «Despedida de Colón», fechable a mediados del pasado siglo, que se guarda en el antiguo Archivo del Monasterio de La Rábida. Colón aparece en tierra, momentos antes de abordar la barca que le espera, despidiéndose de los frailes. La composición se dispone en grupos de figuras toscamente distribuidos, acompañados de elementos anecdóticos como bestias de carga, vituallas, útiles de marinería, etc. No faltan los anacronismos, al aparecer en las naves la banderola blanca con la cruz roja de San Andrés y la enseña roja y gualda (23).

Incluso en algunos casos es la figura del propio Colón, únicamente, la que condensa la escena sin ningún otro personaje y sin apenas referencia al puerto de Palos, como en el cuadro de Joaquín Sorolla (1863-1923) titulado «La partida de Colón del Puerto de Palos el 3 de Agosto de 1492», actualmente en Estados Unidos. Una leve referencia a tierra, amorfa y puramente complemen-

22. Arias Anglés, E. y Rincón García, W. o. c. Pág. 285.

23. González Gómez, J.M. o. c. Págs. 200-201.

taria a la composición, es suficiente al pintor, junto con el título, para situar el episodio en el histórico puerto de Palos.

Los más afortunados cuadros de la partida de Colón quedaron como modelos iconográficos que se repitieron en grabados, dibujos y en las representaciones de las «Artes Industriales». Para no montar una prolija relación se recordará sólo el panel de azulejos situado en el espacio entre bancos correspondiente a Huelva en la semielipse de la Plaza de España, panel ejecutado por el pintor sevillano José Tova Villalva (1871-1923), poco antes de su muerte, en su taller de la capital hispalense. Copia en todo al cuadro antes comentado de Balaca, si acaso sólo se destaca algo más el Monasterio de La Rábida al fondo, despojado aquí de la niebla de la alborada.

Esta es siempre la más válida y prácticamente única referencia en la iconografía del puerto de Palos: el Monasterio de La Rábida, en una colina leve, al fondo. En este caso es quizás el mural de Vázquez Díaz titulado «Las Naves» el que intente reflejar mejor el improvisado y desconocido puerto de Palos en el momento de la partida de Colón. A pesar de seguir con el peculiar esquematismo cubista tradicional de este pintor, en la configuración del caserío del pueblo existe sin duda una correspondencia con dibujos previos sobre la población. Paramentos encalados, tejados pardos, una iglesia al fondo muy simple que se adivina San Jorge, colinas monótonas tachonadas a la izquierda de picudos cipreses... recrean un intemporal municipio de Palos. Si me atrevo a afirmar que esta es acaso la mejor plasmación del supuesto antiguo puerto de Palos no es necesario abundar, concluyendo, en la vaguedad de la iconografía de esta localización en las representaciones artísticas del Descubrimiento.

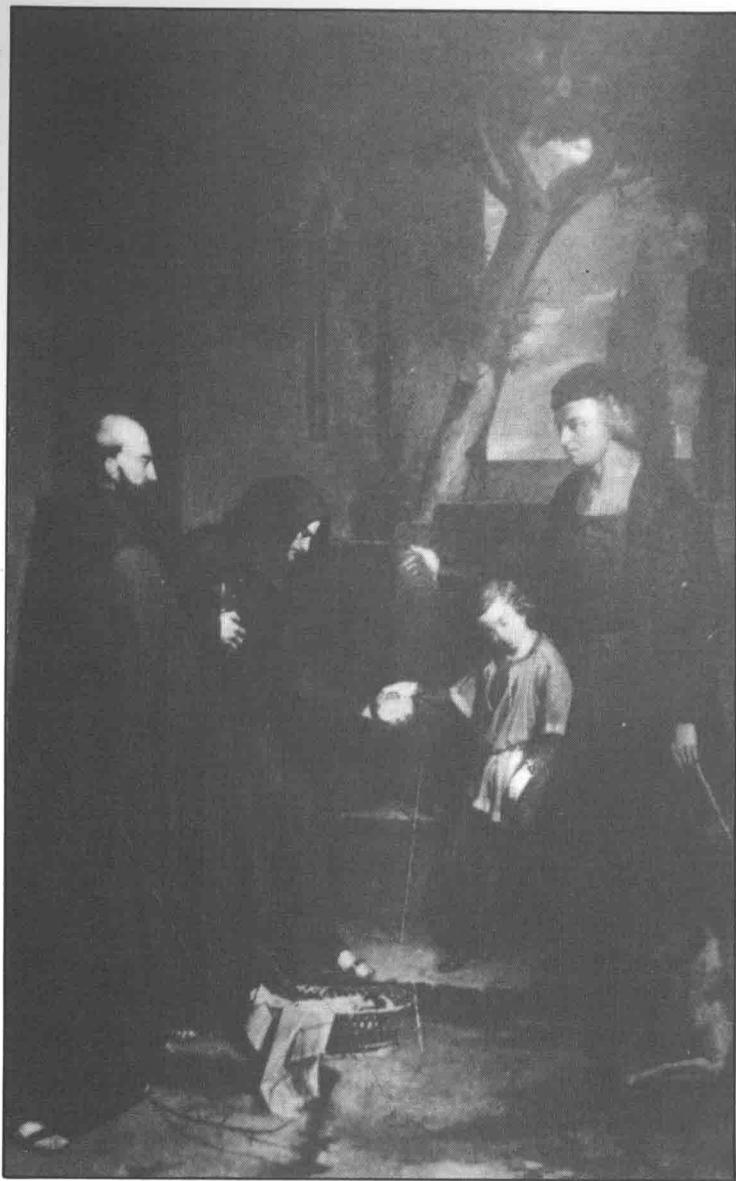
c.2. REGRESO DE COLON AL PUERTO DE PALOS.

Episodio escasamente representado como se ha dicho y que, en esencia, refleja una ligerísima iconografía del lugar a la manera ya comentada en el epígrafe anterior. La parquedad de ejemplos viene dada, seguramente, porque el episodio estelar de la venida de Colón tras el primer viaje es monopolizado por el recibimiento de los Reyes Católicos al Descubridor en Barcelona (24).

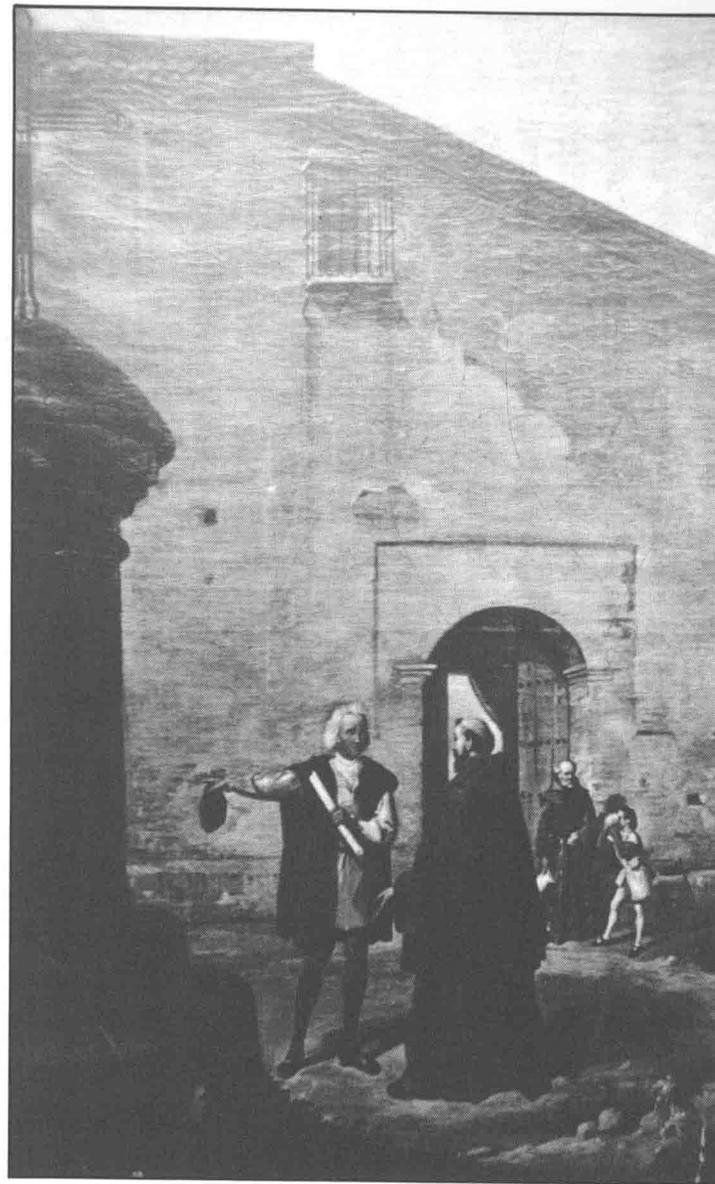
24. Arias Anglés, E. y Rincón García, W. o. c. Pág. 287.

De manera similar representan el hecho los pintores sevillanos Joaquín Turina y Areal (1847-1903) y José María de la Vega (1827-1896) en sendos lienzos, el primero en una Colección particular sevillana y el segundo en paradero desconocido. Se repiten la excesiva teatralidad y aspavientos, idénticos en la iconografía que el tema de la salida, sólo que trocando los gestos de la incertidumbre en la partida por el alborozo de la llegada. De igual manera, la figura estelar de Colón extiende ahora los brazos en señal de reencontro en contraste con los ademanes de despedida acostumbrados en el tema del desate de amarras. Otra vez, como única referencia iconográfica a la ubicación, la difusa imagen del Monasterio de La Rábida perdido en la brumosa lejanía del cerro.

Hasta aquí los rasgos generales de la iconografía que las artes generan de los lugares colombinos onubenses. Debo hacer hincapié en el carácter de provisionalidad de este corto estudio, dado que sin duda faltan muchos ejemplos por localizar. Sirva esta sencilla ponencia como punto de partida en la recopilación de la iconografía de estos lugares entrañables de Huelva unidos al Descubrimiento de América y como primera piedra de un futuro catálogo más detallado y completo.



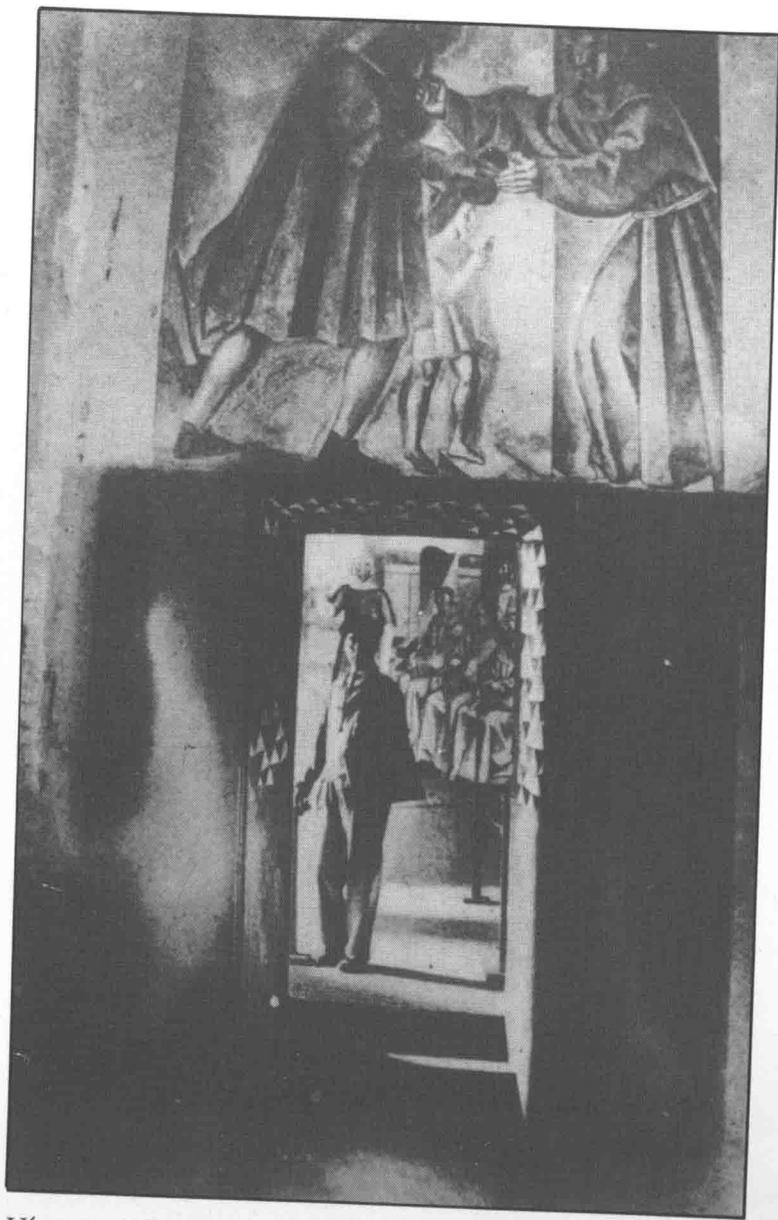
Benito Mercadé de Fábregas: «Colón en las puertas de La Rábida pidiendo pan y agua para su hijo». Museo de Gerona.



Juan Cabral Aguado: «La llegada de Colón a La Rábida». Monasterio de Sta. María de La Rábida (Huelva).



Boceto preparatorio de Vázquez Díaz para el mural «El navegante y el fraile».



Vázquez Díaz ante sus murales de La Rábida.



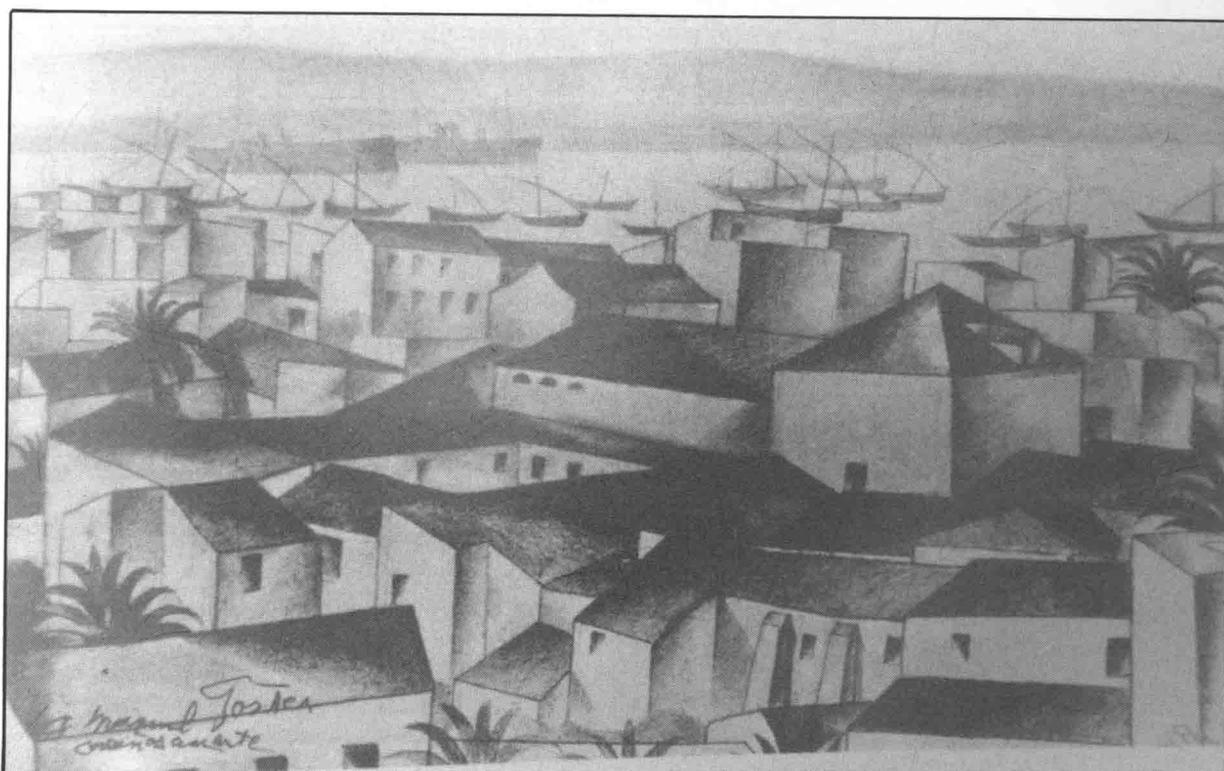
Felipe Masó de Falp: «Colón en La Rábida». En paradero desconocido.



Juan Llimoná y Bruquera: «Colón en La Rábida». En paradero desconocido.



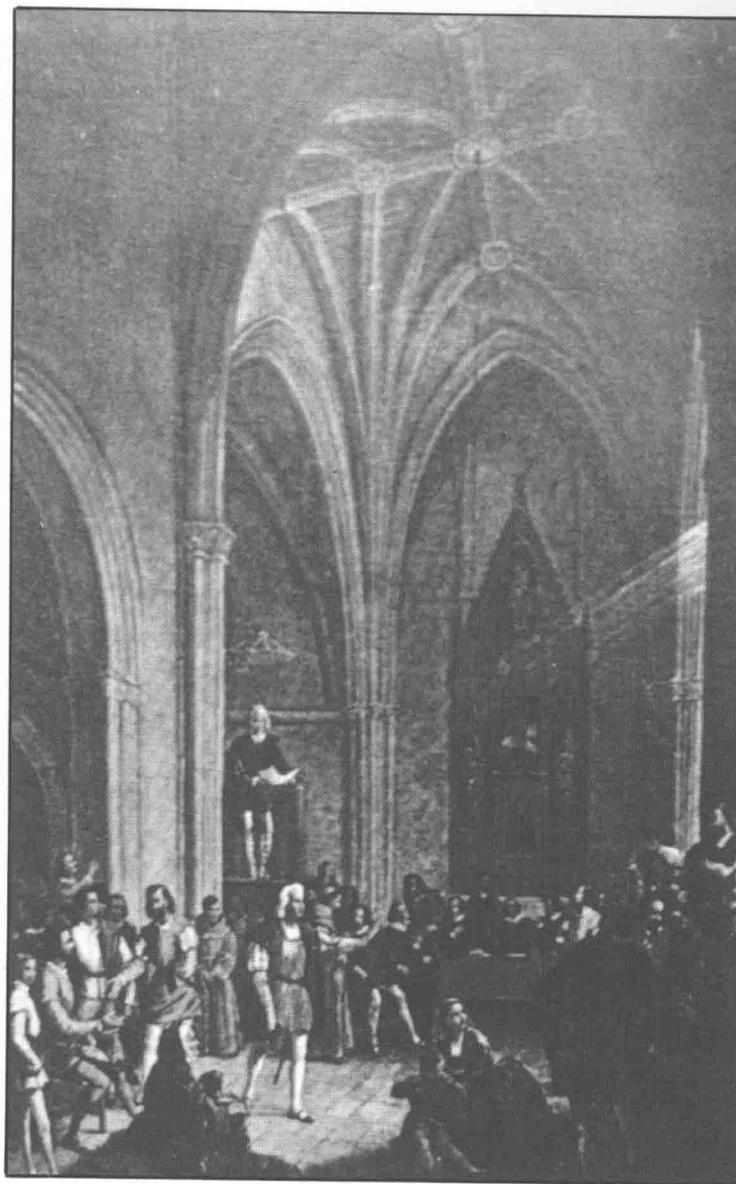
Daniel Vázquez Díaz: «Los heroicos hijos de Palos y Moguer». Monasterio de La Rábida.



Dibujo preparatorio sobre Palos de la Frontera. Col. M. Fortes. 1929. Daniel Vázquez Díaz.



Detalle del Monasterio de La Rábida a la izquierda del panel de la lámina anterior.



Juan Cabral Aguado: «Lectura de las Reales Pragmáticas en la iglesia de Palos». Monasterio de La Rábida.



Juan Tova Villalva: «La partida de Colón del puerto de Palos». Panel de azulejos existente en la Plaza de España de Sevilla.



Joaquín Turina y Areal: «Desembarco de Colón en Palos». Colecc. Particular.