

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
MIGUEL ÁNGEL
ORTI BELMONTE

IV

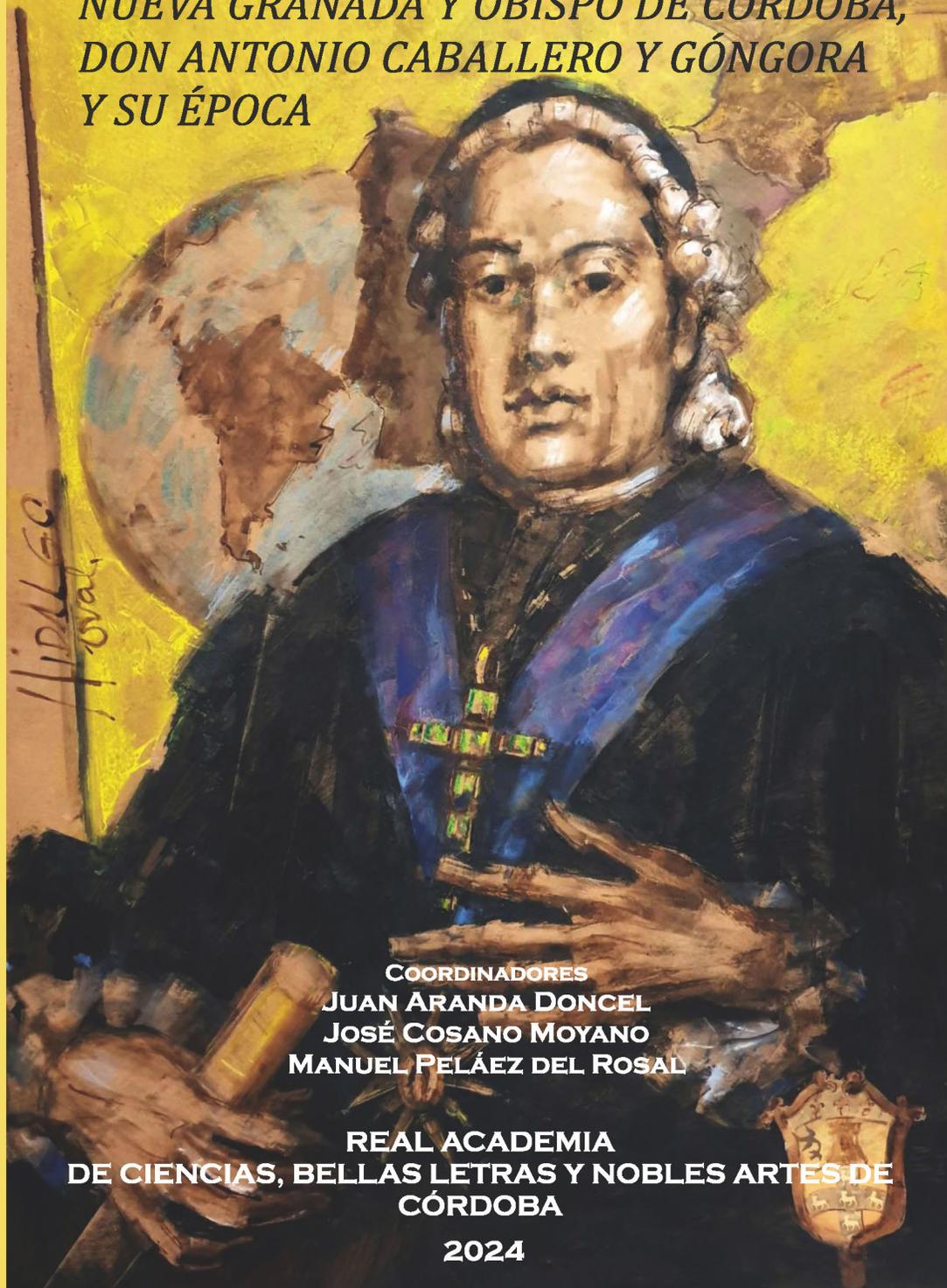
ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA
GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO
CABALLERO Y GÓNGORA Y SU ÉPOCA

JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL
COORDINADORES



2024

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
*EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE
NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA,
DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA
Y SU ÉPOCA*



COORDINADORES

JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL

REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA

2024

**JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL**
Coordinadores

**ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
*EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE
NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA,
DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA
Y SU ÉPOCA***

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA
2024

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
*EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA GRANADA Y
OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA
Y SU ÉPOCA*

Coordinadores:

Juan Aranda Doncel
José Cosano Moyano
Manuel Peláez del Rosal

Portada: Cartel del Congreso, obra del pintor Juan Hidalgo del Moral

© De esta edición: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-128686-0-9

Dep. Legal: CO 913-2024

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

LOS RETRATOS DE ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA, VIRREY DE NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA

J. Fernando Gabardón de la Banda
*Profesor Titular Fundación
CEU SAN PABLO ANDALUCÍA*

Resumen

Existe un gran número de retratos del prelado repartido tanto en la geografía peninsular, especialmente en Córdoba y en Priego de Córdoba, su ciudad natal, también en Madrid, así, como en América Hispana que han ido perfilando la personalidad de este ilustrado español, Don Antonio Caballero y Góngora, en el seno del aparato de representación institucional en que era concebidos estos retratos.

Palabras clave: Pintura, litografía, retrato, Antonio Caballero y Góngora, siglo XVIII.

Abstract

There is a large number of portraits of the prelate spread both throughout the peninsular geography, especially in Córdoba and Priego de Córdoba, his hometown, also in Madrid, as well as in Hispanic America that have been outlining the personality of this enlightened Spaniard, Don Antonio Caballero y Góngora, within the apparatus of institutional representation in which these portraits were conceived.

Keywords: Painting, lithography, portrait, Antonio Caballero y Góngora, 18th century.

* * *

1. Un esbozo biográfico de Don Antonio Caballero y Góngora. La identidad de un prelado erudito de la Ilustración

Los abundantes estudios dedicados a la figura de Don Antonio Caballero y Góngora que se había ido publicando en los últimos años, desde que el académico José María Rey publicara una excepcional biografía en el *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras de Córdoba* en 1923¹, ha llevado a acrecentar la imagen del obispo cordobés, donde se refleja la identidad de erudito, protector de las artes, así como el papel que representó en el ámbito de la historia de la América colonial en el seno de la monarquía ilustrada, y sin duda alguna, en la ciudad de Córdoba y en su propia tierra natal, Priego de Córdoba².

Aunque no es objetivo de este trabajo exponer la trayectoria biográfica del ilustre personaje, no cabe duda que a la hora de comprender la rica iconografía de su retrato, debemos de recordar los principales acontecimientos biográficos de su vida. Su localidad natal, Priego de Córdoba, lo vería nacer el 23 de mayo de 1723, en la que daría sus primeros pasos de su vida, en el seno de una familia hidalga, que le introduciría en el estudio de la Gramática, la Retórica, la Poética y las Humanidades. Sería en 1738 cuando se traslada a Granada en la que obtendría una beca de Teología en el Real Colegio de San Bartolomé y Santiago, que se prolongaría hasta 1743, al que se uniría la beca que obtendría en el Real Colegio Mayor de Santa Catalina de Granada, graduándose como licenciado en Teología en julio del siguiente año, donde se especializaría en Teología Dogmática, Escolástica y Moral, siendo nombrado presbítero el 15 de septiembre de 1750. A partir de este momento comenzaría su carrera eclesiástica al presentarse al puesto de capellanía de la Capilla Real de Granada, ganándolo con éxito, y tres años después obtendría por oposición la canonjía lectoral en la Catedral de Córdoba, tomando posesión el 29 de noviembre de

¹ REY DIAZ, José, D. Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo-Virrey de Nueva Granada (i); en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, 4 (1923), pp. 63-83 y D. Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo-Virrey de Nueva Granada (ii); en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, 5 (1923), pp. 5-33

² GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás, *Vida y obra de Don Antonio Caballero y Góngora*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1989.

1753. Durante veinte años desempeñaría su cargo de canónigo mostrando su cualidad de hombre piadoso, caritativo y erudito. Se convertiría ya en estos años en un excepcional coleccionista de pinturas y numismática.

En 1774 sería invitado a predicar en la Capilla Real ante Carlos III y su Corte, por lo que el monarca lo recomendará al Episcopado al propio Papa, promocionándole para ser nombrado como dignatario eclesiástico en tierras americanas, por lo que sería nombrado obispo de Mérida de Yucatán el 17 de mayo de 1775, siendo consagrado el 30 de junio de 1776 en la Catedral La Habana. Sería una etapa breve, ya que dos años más tarde, sería nombrado el 19 de septiembre de 1777 arzobispo de Santa Fe de Bogotá, llegando a Cartagena de Indias el 1 de julio de 1778, cuya prelatura ocuparía el 24 de marzo de 1779.

Como obispo de Cartagena tuvo que enfrentarse al famoso caso de la Insurrección de los Comuneros. El 6 de julio sería nombrado virrey de Nueva Granada, Capitán General, así como presidente de la Real Audiencia de Santa Fe, el 15 de junio de 1782. Ese mismo año sería condecorado con la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III el 3 de mayo de 1782. Sin duda fue una etapa excepcional en su labor pastoral y científica, ya que patrocinaría la Real Expedición Botánica que dirigiera el presbítero Don José Celestino Mutis.

Con una edad muy avanzada, renunciaría por dos veces a sus cargos, datando la segunda de ellas en enero de 1788, siendo aceptada por el monarca el 5 de abril del mismo año, aunque sería nombrado obispo de Córdoba el 15 de septiembre. Llegaría a la Coruña el 19 de junio de 1789 posesionando su cargo en octubre, que se prolongaría hasta su muerte el 24 de marzo de 1796. En su etapa cordobesa se convertirá en uno de los grandes promotores de las artes fundando la nueva Escuela de Dibujo, inaugurada en septiembre de 1792.

2. Los retratos como obispo y virrey en el periodo americano

En el periodo que el obispo Don Antonio Caballero y Góngora estuvo como virrey de Nueva Granada sería retratado en varias ocasiones, por un grupo de pintores de la escuela colonial, que dejarían una huella en la retratística novohispana, como fueron los casos de Joaquín Gutiérrez y Pablo Antonio García del Campo.

El virreinato de Nueva Granada se habría fundado en 1717 con sede en Santa Fe de Bogotá, aunque en 1724 sería suprimido temporalmente para que posteriormente reaparecer en 1739. Fue constituido con los territorios de las audiencias de Panamá, Santa Fe y Quito, mas los territorios continentales e insulares comprendidos entre la Guayana y el golfo de Maracaibo. Su fundación obedece a la nueva política borbónica de reorganización administrativa y de reforma y modernización de los sistemas de extracción y comercialización de materias primas obtenidas de las colonias. La figura del virrey se convertiría en el pilar más importante del aparato institucional de la Monarquía, evocación personal del rey, por lo que fue determinante la configuración de todo un aparato de poder medido y propiciado desde la Corte de Madrid, como así ocurrió en el siglo XVII en el caso de Lima. En las Reales Cédulas del 27 de mayo de 1717 de Nueva Granada se establecía la identidad política e institucional del propio virrey:

[...] lo que conviene que ese Reino sea recogido y gobernado por Virrey que representa mi Real Persona y tenga Gobierno superior, haga y administre Justicia igualmente a todos mis súbditos y vasallos, y entienda todo lo concluyente al sosiego, quietud, ennoblecimiento y pacificación de ese Reino y haga oficio de Presidente de la Audiencia [...] habiendo Virrey en la Capital que está en el centro de ese Reino [...] podrá acudir prontamente a la Plaza o Plazas que intentaren invadir mis enemigos de mi corona y aplicar los socorros y demás providencias en las urgencias y casos que lo pidiesen³ [...].

Alrededor del virrey se crearía todo un aparato institucional de propaganda que como así precisa Juan Chiva Beltrán:

[...] A imagen de los otros virreinos americanos también la Nueva Granada, y especialmente la ciudad de Santa Fe, se configuró como un escenario de poder en el que se representó permanentemente el dominio español por medio de la arquitectura, la fiesta, las artes plásticas y la ceremonia. Santafé no era una ciudad excepcionalmente grande ni regular a inicios del siglo XVIII, así que, el establecimiento del virreinato hace que se inicien amplios progra-

³ MAQUEDA ABREU, Consuelo, *El virreinato de Nueva Granada 1717-1780. Estudio institucional*. Ciudad Real: Ediciones Puertollano, 2007, p. 591.

mas arquitectónicos, vinculados a los nuevos edificios administrativos y reales. Como sucedía en las ciudades de la Nueva España y el Perú, también en Santa Fe y otras villas del nuevo virreinato se desplegó por medio de la fiesta un deslumbrante aparato de propaganda, que aunó ceremonia, arte y literatura al servicio del poder⁴ [...].

En torno a este aparato propagandístico aparecería una retratística institucional en la que estaba el retrato del monarca, al que se uniría la figura del virreinato, donde se mostraba el máximo poder titular del territorio. La llamada retratística del poder había sido habitual en la Monarquía Absolutista, en la que se entronizaba la imagen del rey, que sería imitada por la alta nobleza y los altos dignatarios eclesiásticos, esta se proyectaría en la América colonial, como reflejo de una sociedad jerarquizada que se había ido delimitando y que se intensificaría en la corte borbónica. Una élite que tendría como cúspide la figura del virrey, a los que se unirían otros cargos administrativos y políticos, que darían lugar a un verdadero género en sí mismo. Como apunta Inmaculada Rodríguez Moya, estas imágenes de poder serían exportada a América, se proyectarían en el retrato de los virreyes, eran efigies pintadas de estos seudomonarcas, sus rostros, sus miradas, instalados en espacios privilegiados, públicos o privados, que daban una presencia permanente, activa y vigilante de la principal figura del virreinato⁵.

En los distintos virreinos de la América colonial del siglo XVIII se fue creando una galería de retratos de virreyes que dio lugar a un género artístico en sí mismo. En el caso del virreinato de Nueva España se contaría con una amplia tradición el género retratístico del virrey⁶. Estos retratos fueron realizados por los pintores más afamados del virreinato, como Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, José de

⁴ CHIVA BELTRÁN, Juan, *Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)* NORBA, Revista de Arte, ISSN 0213-2214, vol. XXXVIII (2018) / 9-27

⁵ RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada, *La mirada del virrey: iconografía del poder de Nueva España*,

⁶ Sobre los pintores que participaron en la conformación del retrato virreinal en México sobresale Bárbara Meyer y María Esther Ciancas, «Los autores que retrataron a los virreyes novohispanos», en HERRASTI, Lourdes y MEYER, Bárbara, *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996.

Ibarra, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, Pedro de Martínez y Francisco Antonio Vallejo. El retrato en la pintura española del siglo XVIII se concibe como uno de los capítulos más excepcionales de la historia del arte hispana, no solo en el ámbito puramente estilístico, sino por la lectura sociológica que impregna estas composiciones, al convertirse en un referente gráfico e icónico de las clases altas de la sociedad española, que se quisieron ver representada en sus propios retratos. Los distintos cargos eclesiásticos y políticos que ostentó Don Antonio Caballero y Góngora a lo largo de su vida, dieron como resultado la configuración de una galería de retratos de su figura, como el conservado en el Museo Nacional de Bogotá, realizado por Pablo Antonio García del Campos, o la litografía conservada en el Museo del Prado, realizado por Francisco Agustín Grande. La comunicación que se presenta estudia el lenguaje artístico de los retratos de y de sus autores.

Los pintores más significativos de esta retratística sería Juan Rodríguez Juárez, uno de los grandes pinceles de la ciudad de México en la segunda década del siglo XVIII, cabe destacar su retrato dedicado a Don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, segundo duque de Linares, marqués de Valdefuentes y de Govea, conde de Portoalegre (1661-1717), quien fungió como virrey de la Nueva España entre 1710 y 1716. Otro grupo de pintores que se incluiría en esta nómina de retratos estaría Miguel Cabrera, que retrataría al virrey Don Juan de Güemes y Horcasitas, que se conserva en Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, y José de Ibarra, que realizaría los retratos de los virreyes de la segunda mitad del siglo XVIII, Don Pedro de Cebrián y Agustín (ca. 1743-46) y Pedro de Castro Figueroa y Salazar duque de la Conquista o el rondeño Juan Patricio Morlete, que retrataría a Don Agustín de Ahumada y Villalón, II marqués de las Amarillas.

Con respecto al virreinato del Perú, el retrato virreinal también tuvo un amplio desarrollo, al convertirse los retratos de los virreyes llegaron a ser un componente necesario de la reconfiguración de poder entre los reyes y sus sujetos en Lima y Buenos Aires durante el período virreinal⁷. Una amplia nómina de artistas criollos desarrolla-

⁷ ENGEL Emily A. Official Portraiture and Authority in Late-Colonial Lima and Buenos Aires Dieciocho: Hispanic enlightenment, Vol. 33, N° 1, 2010, pp.169-206.

ría este género, como sería el caso del pintor Cristóbal Aguilar, que se convertiría en un pintor áulico, retratando un gran número de miembros de la nobleza criolla, y algunos virreyes como Don Pedro de Peralta Barnuevo, fechable hacia 1751, conservado en el Museo de San Marcos de Lima, Otro de los grandes cultivadores de este género sería el pintor José Bermejo, como lo demuestra en el retrato del conde de Sepurenda, el español Francisco Clapera, que retrataría al virrey Manuel de Guirior, Cristóbal Lozano o Pedro Díaz, que se convertiría a partir de 1790 en el retratista oficial de la corte limeña, efectuando los retratos de los virreyes Ambrosio O'Higgins y José Gabriel de Avilés, en la que ya se hace presente la evolución de las connotaciones del rococó al neoclasicismo⁸. En cuanto al virreinato del Rio de la Plata, fue creado en 1776 con sede en Buenos Aires, se sabe que hubo una sala en el antiguo Fuerte de Buenos Aires con una galería de los virreyes pero durante la Revolución fue dispersada y subastada, aunque no sería muy numerosa, entre los que destacaría el retrato Don Nicolás de Campo, marqués de Loreto, que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y el de Don Pedro Mela de Portugal y Villena, de finales del siglo XVIII, pinturas de excepcional facturas⁹.

Al igual que en las demás cortes virreinales, en el de Nueva Granada, se desarrollaría un interesante cultivo del género del retrato virreinal. En el siglo XVIII, se fue reelaborando el modelo del retrato del virrey, proyección del propio retrato del rey, especialmente con la llegada de los Borbones al trono español, que supuso un punto de inflexión radical en la iconografía de reyes, nobles e incluso de la burguesía ennoblecida, gracias a la introducción de las modas en el vestido llegadas de Francia. Como había ocurrido en otros virreinos, los virreyes de la Nueva Granada, adonde arribaban las modas de la metrópoli con gran celeridad, no resultaron una excepción en este sentido¹⁰. En el Museo Nacional de Bogotá en Colombia se conserva

⁸ HARTH-TERRÉ, E. y MÁRQUEZ ABANTO, A., «Pinturas y pintores en Lima virreinal», en *Revista del Archivo Nacional del Perú* (Lima), XXVII (1963)

⁹ RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada, «El relato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI al XVIII», *Tiempos de América*, N° 8, 2001, p.86.

¹⁰ PANDURO, Iván, ROMERO-SÁNCHEZ, Guadalupe, «Nueva Granada y sus virreyes: un solio falto de ornato», *Temas americanistas*, Número 46, junio 2021, pp.372-395.

una excepcional colección de los distintos retratos de los virreyes de Nueva Granada, que fueron realizados por el pintor de corte Joaquín Gutiérrez. No conocemos el lugar de nacimiento, ni sus primeros pasos como pintor, aunque se sugiere que se formó con un supuesto discípulo o seguidor de Vásquez de Arce y de Ceballos (1638-1711), el maestro Nicolás Banderas, cuya obra no se ha podido aún establecer, y de quien fue igualmente discípulo el bogotano Bernabé de Posadas.

Joaquín Gutiérrez se había convertido en el verdadero impulsador de la escuela de la pintura novohispana a principio del siglo XVIII¹¹. Aunque se habría iniciado como pintor religioso realizando en 1750 una serie dedicada a la *Vida de San Juan de Dios*, para la iglesia consagrada al santo en Bogotá, de las cuales sólo se ha podido localizar algunas. Pero sería en el arte del retrato donde se convirtió en un verdadero maestro, como así se plasma en dos obras excepcionales, los retratos de María Thadea González y Jorge Miguel Lozano, marqueses de San Jorge, ambos firmados y fechados en 1775. Una de las grandes aportaciones de Joaquín Gutiérrez del arte del retrato virreinal sería el del virrey Don José Solís Folch de Cardona, quinto virrey, considerado como la consagración del retrato virreinal, verdadera iconografía del poder de la Nueva Granada¹². El retrato de Don José Solís Folch se inscribe en una tipología retratística a medio camino entre el fasto de la corte borbónica de los monarcas Felipe V y Fernando VI y el retrato ilustrado propio de la etapa de Carlos III. Del primer modelo recogería la moda de colocar un cortinaje diagonal en la parte trasera de la obra, y ya en el retrato ilustrado se añadirían nuevos elementos como la mesa, los guantes, el sombrero y el bastón de mando de la mano derecha. A ello se incluiría el escudo heráldico que subraya el linaje a la que pertenece el retratado, en este caso un virrey, y la propia vestimenta de gala de la primera mitad del siglo XVIII, como son la camisa roja y la casaca azul, con magníficos bordados de hilo dorado. No es el único retrato realizado por Joaquín Gutiérrez ya que fue el verdadero creador del modelo del retrato virreinal de Nueva Granada,

¹¹ URIBE RESTREPO, Fernando, *Joaquín Gutiérrez, el "pintor de los virreyes": Expresión del estilo rococó en la Nueva Granada*, Credencial Historia, 138, 2022.

¹² CHIVA BELTRÁN, Juan, *Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)* NORBA, Revista de Arte, ISSN 0213-2214, vol. XXXVIII (2018) / 9-27.

entre los que se encontrarían los retratos de los virreyes Don Sebastián de Eslava, actualmente en la Academia Colombiana de la Historia, Don José Alfonso Pizarro (1689-1782), Don Pedro Messía de la Cerda, Don Manuel Francisco de Guirior y Larrea y Don Manuel Antonio Flórez Maldonado¹³.

Los primeros retratos del obispo Don Antonio Caballero y Góngora que se hace mención sería ya en el momento en que llega a Yucatán, su primer obispado en tierras americanas en 1776, a donde trasladó desde Córdoba una excepcional colección de libros con temáticas e idiomas diversos, numerosas obras de arte de las más reconocidas escuelas pictóricas europeas, una amplia colección de numismática y varios objetos científicos, como así consta en los dos inventarios de bienes que hoy conservamos, fechable en 1776. En el primer inventario se encontraban algunos retratos de «su señoría ilustrísima con su marco dorado» y dos más «en pastel con sus cristales y marcos dorados», los cuales se registraron bajo la autoría de «Pedro» («Solicitud» f. 21)¹⁴. Este tipo de piezas, según Javier Pérez Gil, llevaba implícita una dimensión publicitaria, porque al ser una figura con representación y presencia a partir de un cargo de importancia, tenía la intención de ayudarlo a promoverse públicamente en este nuevo orbe, por lo que pueden ser considerados un reflejo de cómo él quería que fuera proyectada su imagen de una forma expresa y predefinida, a manera de mensaje o manifiesto de lo que buscaba transmitir¹⁵.

Un interesante retrato de Don Antonio Caballero y Góngora es el conservado actualmente en la Catedral de San Idelfonso de Mérida, de autor anónimo, que participó en la exposición «Acervos históricos y artísticos de la arquidiócesis del Yucatán» celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán. Crescencio Carrillo y Ancona aclara que pertenecía a la galería de la sala capitular y era copia de un graba-

¹³ JARAMILLO DE ANDRADE Y CONTRERAS, Alonso, *Breve mirada a la emblemática de tres retratos del Virreinato de la Nueva Granada*, Hidalguía, Año LXVII, 2020, Num. 384, pp. 231-242.

¹⁴ PALACIO GUILLEN, Bertha, «Para que conste cuando convenga: la cultura material de Antonio Caballero y Góngora a través de sus primeros inventarios (1776.1777)», *Fronteras de la Historia*, vol. 28, núm. 2, pp. 276-309, 2023.

¹⁵ PÉREZ GIL, Javier, «El valor del retrato. Francisco de los Cobos y la notoriedad del linaje», en GARCÍA NISTAL, Joaquín (coord.), *Imagen y documento: materiales para escribir una historia material*, 2014, pp. 61-87.

do, el cual fue pintado durante el breve tiempo de su gobierno, antes que se supiera de su traslación a Colombia. En la inscripción aclaratoria del cuadro aparece entre las dignidades eclesiásticas que tuvo hasta este momento, *dignísimo prelado de esta de Mérida de Yucatán*. Aunque debajo de la inscripción con sus datos aparece actualmente “1763”, al igual que en la tablilla de madera que está adherida al marco, originalmente no tenía fecha. Aparece representado de medio cuerpo vistiendo el traje arzobispal, con una mano en actitud de bendecir, mientras que la otra se muestra oculta. Una cruz pectoral ornamentada de piedras preciosas cae sobre el pecho, que identifica la dignidad eclesiástica a la que pertenece¹⁶. La cabeza presenta un giro leve hacia el espectador, mostrando un retrato maduro de la identidad física del retratado, presentando ya mechones blancos, propio de un individuo de más de cincuenta años. Un grupo de mitra representa el único exorno decorativo de la composición, ya que todavía no ostentaba ningún cargo institucional político en el virreinato. A los pies aparece la siguiente inscripción: El

[...] Ilmo. Sr. Don Antonio Caballero y Góngora, natural de la villa de Priego, Colegial mayor de Santa Catalina de Granada, Canónigo Lectoral de la Santa Iglesia de Córdoba, Electo Obispo de la Santa Iglesia de la Ciudad-Real de Chiapas, actualmente dignísimo Prelado de esta de Mérida de Yucatán [...].

En el estudio que realizó Don Crescencio Carrillo y Ancona sobre el Obispado del Yucatán, incluye dos retratos más¹⁷, sigue en cierta manera los modelos que se habían utilizado en la retratística obispal de Yucatán.

La mención de otros dos retratos que se hace del obispo completa los retratos conocidos del obispo Caballero y Góngora siendo obispo de Yucatán. Se conservan en el palacio episcopal, y están dedi-

¹⁶ El cuadro en cuestión está reproducido en el libro de José Manuel Pérez Ayala. Ediciones del Consejo de Bogotá, 1951. A su vez reproducido en el libro CACUA PRADA, Antonio, *Colombia-Estados Unidos Bicentenario de una amistad*, Bogotá, 2022 p. 27.

¹⁷ CARRILLO Y ANCONA, Crescencio, *El obispado de Yucatán: 1677-1887, Historia de su Fundación y sus Obispos desde el siglo XVI hasta el siglo XIX*, Mérida de Yucatán, 1895, Tomo 2, febrero, 1979, p. 9.

cados a los doce jóvenes que el prelado llevó del Yucatán para educar y darles carrera, entre los que encontraban Don Pedro Bolio Torrecilla, que llegaría a ser nombrado Intendente de las Provincias de Yucatán y Tabasco, y Don José Domingo Duarte, que sería nombrado gobernador de Caracas y Don Ignacio Cavero, presidente de la Corte Nacional de Cartagena.

En el primero aparece la siguiente inscripción:

[...] El Ilmo. y Excmo. Sr. Don Antonio Cavallero y Góngora Dignísimo Obispo que fue de Yucatán y después Arzobispo de la Santa Iglesia Metropolitana de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, cavallero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero, del Consejo de su Majestad, Virrey, Governador y Capitán General del nuevo Reyno de Granada y Provincias de Tierra Firme, Presidente de la Real Audiencia Territorial y Cancillería de la Capital y Superintendente General de todos los tribunales de Real Hazienda y Reales Rentas estancadas en el distrito del Virreynato y actual obispo de Cordova de España [...].

La lectura de la cartela conlleva que el lienzo sería realizado en años posteriores al de la catedral de San Idelfonso de Mérida. Con respecto al segundo aparece la inscripción:

[...] El Ilmo. Sr. Don Antonio Caballero y Góngora, natural de la villa de Priego, Colegial Mayor de Santa Catalina de Granada, Cánónigo Lectoral de la Santa Iglesia de Córdoba, Electo Obispo de la Santa Iglesia de Ciudad-Real Chiapa, actualmente dignísimo Prelado de esta Mérida de Yucatán [...].

En esta ocasión este segundo retrato sería realizado en el periodo en que ostento la dignidad eclesiástica de Obispo de Yucatán¹⁸.

La consagración como virrey de Santa Fe¹⁹ conllevaría a ser representado proyectando su dignidad eclesiástica, así como su titularidad política en el territorio de Nueva España, entre las que se encuentran dos composiciones anónimas, una acuarela fechable hacia 1783,

¹⁸ CARRILLO Y ANCONA, Crescencio, 1979, p. 903.

¹⁹ PÉREZ AYALA, José Manuel, *Antonio Caballero y Góngora, virrey y arzobispo de Santa Fe*, Bogotá, 1951.

que se conserva en el Ministerio de Relaciones Exteriores, que muestra a medio cuerpo como arzobispo, y otra conservada en la Catedral Primada de Bogotá, en cuerpo entero portando en una mano el bastón de mando, mientras que la otra está en actitud de bendecir. Está revestido con el ropaje arzobispal, llevando la medalla de la orden de Carlos III.

Sin embargo, el mejor retrato del obispo como virrey de Santa Fe lo realizaría su pintor de cámara Pablo Antonio García del Campo hoy conservado en el Museo Colonial de Bogotá (Colombia), realizado en torno a 1782²⁰. Discípulo de Joaquín Gutiérrez, fue pintor de género religioso, retratista, dibujante botánico, pintor naturalista y docente, participaría en la famosa expedición botánica denominada «Chaetogastra Canescens», a instancia de su propio director, Celestino Mutis, siendo nombrado delineante convirtiéndose en un verdadero pintor naturalista, realizando una amplia colección de dibujos de plantas y animales que serían reunidos en un álbum que luego mostró a Humboldt, quien quedó gratamente impresionado. El 15 de diciembre de 1784, por razones de salud se tuvo que retirar de la expedición, por lo que el propio Mutis elogió al artista al entonces virrey Don Antonio Caballero y Góngora, que le llevaría a nombrarle pintor de cámara. Se convertiría muy pronto en un reputado retratista, como el excepcional retrato que le realizaría a Celestino Mutis, que se encuentra en el Aula Máxima del Colegio Mayor y el del Museo Nacional de Colombia, fechable hacia 1805, el retrato de Carlos III, una de las mejores representaciones del monarca ilustrado de la etapa colonial.

En el retrato del prelado realizado en Yucatán aparecen detrás de él dos mitras finamente bordadas con hilo de oro y aderezadas con piedras preciosas, que corresponden a la descripción que se hace en el inventario. Esto también ocurre con la vestimenta que porta, la cual presenta bordados con realces de oro y su tela da la apariencia de ser de excelente calidad. No obstante, la cruz grande con esmeraldas que tiene a la altura del pecho no se encuentra registrada en el inventario, donde las únicas piezas de joyería que se anotan son dos cadenas de oro, una de filigrana de China y la otra con «eslaboncitos», amén de cuatro anillos de oro, uno con esmeraldas, otro para Semana Santa y

²⁰ Catálogo de Pintura del Museo Colonial, Bogotá, 2016, p. 208.

dos con topacios, así como un reloj de oro, un Cristo de plata, una hebilla de oro sin chatarreras y una cruz de Caravaca grande²¹.

Los obispos se representaban, en su categoría de prelados, con dos insignias episcopales: cruz pectoral y anillo, ofreciendo una gran variedad de modelos especialmente en lo que a cruces se refiere. Los anillos o sortijas se convierten en portadores de determinados valores, que iban más allá de un mero adorno. Los anillos episcopales se convertirían en los auténticos emblemas de la autoridad eclesiástica y sobre todo, desde antiguo en España, símbolo de los desposorios místicos entre el obispo y su Iglesia, que se lucían en el dedo anular derecho. Todos los ejemplares que muestra la galería de los arzobispos virreyes eran anillos con un gran chatón central en el que se engasta, bien de manera rectangular o circular, una única piedra preciosa²². Otro objeto característico representativos en el ámbito de la retratística de obispos sería el de las cruces pectorales, que por su simbolismo fueron siempre de gran tamaño, similares en este sentido a las que empleaban las damas, como joyas devocionales y con carácter protector, en el siglo XVI. En los casos de los retratos de los obispos virreyes de Nueva Granada se muestran a los prelados del siglo XVII ostentando una cruz latina con el anverso ocupado por cajas de engaste en las que se alojan piedras preciosas, talla-tabla de perfil cuadrado y rectangular²³.

En el caso del retrato del arzobispo porta la medalla de la Orden de Carlos III, concedida el 3 de mayo de 1782, máxima distinción que se le distinguía a las personas más importantes de la Corte española. El pintor Antonio Rafael Mengs representaría al mismo rey Carlos III con el hábito de la propia orden que fundó, portando la correspondiente insignia, cruz de ocho puntas con la imagen de la Inmaculada Concepción, con la corona real. Los sucesores de Carlos III lo seguirían ostentando como fue el caso de Fernando VII, pintado por Vi-

²¹ PASCACIO GUILLÉN, Bertha, «Para que conste cuando convenga: la cultura material de Antonio Caballero y Góngora a través de sus primeros inventarios (1776-1777)», *Fronteras de la Historia*, vol. 28, núm. 2, pp. 276-309, 2023, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

²² ANDUEZA UNANUA, Pilar, «La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», *Anales Anuales de Investigaciones Estéticas*, Vol. 34, 2012, n. 100.

²³ *Ibidem*.

cente López Portaña, fechado hacia el año 1808, e incluso el propio Alfonso XII retratado por Ramón Padró y Pedret (1848-1915). El rey nombraba algunas personalidades de la vida política y cultural que ingresaban como en comendadores, como fue el caso del Obispo Don Antonio Caballero y Góngora. En el reglamento de la Orden se establecía que debían de llevar,

[...] una cruz de oro, formada por cuatro brazos iguales, simétricos dos a dos, rematados por ocho esferas de oro, cuyo centro o llama será de esmalte azul añil, contornado por una franja de esmalte blanco. En cada entre brazo figurará una flor de lis de oro pulido. En el anverso, en exergo, sobrepuesto un óvalo de oro, orlado de esmalte azul, en cuyo centro llevará la imagen de la Purísima Concepción en sus esmaltes. En el reverso, llevará, en exergo, un óvalo en cuyo centro, esmaltado en azul, con la cifra de Carlos III de oro, orlada con la leyenda «VIRTUTI ET MERITO» de oro, sobre esmalte blanco [...].

A ello se le unía una cinta donde iba colgada la insignia, con los colores inmaculadistas, con los colores azul y blanco, como aparece en la representación del obispo Caballero y Góngora.

El programa de exaltación de las virtudes que identifican al arzobispo lo inserta en los extremos de la composición, con los anagramas insertados de la virtud, mérito y la caridad. El mérito consiste solo en la virtud de la caridad, sazonado con la luz de la verdadera discreción. Santa Catalina de Siena. A ello se une el escudo de armas del propio obispo, que se reproduce en la iglesia de la Magdalena. El escudo es cortado y trae en campo de oro o plata un castillo en su color, y a su izquierda un ave volando con su cría, unidas por el pico, y un jefe de oro o plata cargado con tres flores de lis azules (una versión muy propia de Caballero. En la segunda parte, en campo rojo de plata o de oro, una cruz de oro, roja o de plata, cargada con cinco leones (Góngora). El escudo está timbrado por un capelo ²⁴. Se les añade a los pies de la pintura la cartela de exaltación de la figura del virrey:

²⁴ HERREROS MOYA, Gonzalo J., *Heráldica, sociedad y patrimonio. Los obispos de Córdoba, su origen social y escudos de armas (siglos XIII-XXI)*, Universidad de Córdoba, 2020, p. 528.

[...] REINANDO LA MAGESTAD CATOLICA DE Sr. Dn. CARLOS III. El Ilustrísimo y Excelentísimo Sr. Dn. Anto. Caballero y Góngora, Gran Cruz de la Rl y distinguida Ordn de Carlos III. Dignissim Arzobispo de Sta Fe de Bogotá, Virrey Governr y Capitn Genel de este Nuevo Reno de Grana. D cuyos Empleos con la Presidencia de su Rl Audiencia tomó posesión en 15 de Junio de 1782 porm Fallesimto del Exmo Sor Dn Juan de Torrezar Diaz Pimienta, y en virtud de los particulares y distinguidos méritos que contraxo en la Pacificación del Socorro y demás Provincias, se sirvió Su Md. con fecha de 15 de Abril de 1783 concederle la propiedad de dichos empleos por el tiempo de su Voluntad [...].

El que se haya en la catedral, de regular pintura, se encuentra esta leyenda: *El Exmo. Señor Don Antonio Caballero y Góngora, Arzobispo Virrey de este Nuebo Reyno de Granada*²⁵.

Cabe mencionar el retrato oval que conserva la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá, una bella composición de medio cuerpo, de autor anónimo, que muestra al obispo con facciones más jóvenes que en los retratos anteriores. La cabeza del prelado, a modo de busto, está situado sobre un fondo negro, sobresaliendo la propia cabeza del retratado, donde se perfila su personalidad de erudito. Se fecha hacia 1782, aunque se desconoce su autoría.

3. Los retratos como arzobispo-obispo de Córdoba

La vuelta a España del Obispo Don Antonio Caballero y Góngora no supondría el final de su carrera eclesiástica, sino que por el contrario sería nombrado Obispo de Córdoba, por parte de Carlos III, verdadero homenaje a su trayectoria como arzobispo y virrey en tierras americanas. Al igual que ocurre en el ámbito americano, en el caso de la metrópoli va a existir las galerías de retratos de obispos, ubicado en el palacio arzobispal, que formaba parte del aparato escénico de poder de la Iglesia en sus respectivas diócesis. En Andalucía se iría configurando galerías de retratos de los arzobispos de la diócesis, siendo la primera colección andaluza la creada en Granada a instancia del arzobispo fray Pedro González de Mendoza, al solicitar en 1613 la creación de una galería de retratos que recogiese desde el pri-

²⁵ IBÁÑEZ, Pedro, *Crónicas de Bogotá*, Tomo II, p. 42.

mer prelado granadino hasta su propia figura, un total de 99 retratos. En el caso de Jaén se fue configurando una galería de retratos arzobispaes²⁶, al igual que la habría hecho la ciudad de Sevilla.

El obispado de Córdoba contaría con una interesante colección de retratos de arzobispos como habría ocurrido con sus antecesores en el cargo. Quizás el retrato del cardenal Don Pedro de Salazar, fallecido en 1706, fundador de la capilla de Santa Teresa en la Mezquita-Catedral de Córdoba, conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, atribuido al círculo de José Ignacio Cobo y Guzmán sea convertida en el referente del retrato obispal en la escuela cordobesa. Al ser designado cardenal en 1689, se crearía un excepcional aparato retratístico en torno a su persona, lo que dio lugar a un conjunto de retratos, que culminaría con el monumento funerario instalado en la propia catedral, así como las representaciones de su propia heráldica, repartida en iglesias y conventos de la ciudad. Algunos de estos preladados contarían con una interesante colección de retratos como es el caso de Don Marcelino Siuri Navarro, prelado cordobés entre los años 1717 y 1731, Don Tomás Ratto y Ottonelli (1731-1738), Don Miguel Vicente Cebrián y Agustín (1742-1751) o Don Baltasar de Yusta y Navarro (1777-1787

En esta etapa la ciudad de Córdoba contaría con una escuela de retratistas²⁷, sobresaliendo el pintor Francisco Agustín Grande, convirtiéndose en el retratista de moda de la nobleza cordobesa. Nacido en Barcelona, se trasladaría a Madrid, convirtiéndose en discípulo de Mengs, completando sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por lo que asimilaría las connotaciones estilísticas del neoclasicismo. Sería uno de los pintores elegidos para acompañar a Roma a Antonio Rafael Mengs en 1776, después de haber solicitado su retiro al propio monarca Carlos III. Precisamente el primer pintor en ser aceptado fue Francisco Agustín (1754-1801), el 3 de agosto, tras su solicitud de

²⁶ MARTINEZ ROJAS, Francisco Juan, «La galería de retratos de los obispos de Jaén», *Memoria Ecclesiae*, 30, 2007, pp. 195-200.

²⁷ RUIZ CARRASCO, Jesús María, «La figura de Antonio Caballero y Góngora y su labor como «arzobispo obispo de Córdoba», *Hispania Sacra*, vol. 72, n° 145, 2020, pp. 279-290

15 de julio²⁸, a lo que se unirían Francisco Javier Ramos, propuesto por el propio Mengs, Francisco Agustín (1754-1801) y Buenaventura Salesa (1755-1819), discípulos de Francisco Bayeu, y Manuel Napolí (1758-1831), de Maella, aunque a estos cuatro jóvenes se uniría un quinto también por iniciativa de Mengs, el alicantino Carlos Espinosa (1758-después de 1819), pupilo de Bayeu²⁹.

Al regresar a España, encontraría en la figura de Don Antonio Caballero y Góngora un nuevo mecenas, nombrándole director de la nueva Escuela de Dibujo, nacida a instancias del propio Obispo, para quien realizó un gran número de cuadros religiosos, que están repartidos por un gran número de iglesias cordobesas y de la propia provincia, así como una amplia retratística, entre los que se encontraban los de su propio mecenas. De esta manera realizó varios retratos del obispo Caballero, enviando uno de ellos a Priego de Córdoba, su localidad natal, y otro al Colegio de San Bartolomé y Santiago de Granada, del que había sido colegial. Para Córdoba realizó el magistral retrato del Colegio de la Asunción dedicado a un sobrino del prelado, el canónigo Don Pedro Segovia. Naturalmente, pintó otro para la Galería de Obispos del Palacio Episcopal, para la que realizó también retratos de los obispos Yusta Navarro y Garrido. De Caballero y Góngora hizo además un grabado del que se conservan dos muestras, una en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid y otra en la sacristía de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Priego³⁰.

El retrato correspondiente al colegio de la Asunción de Córdoba refleja la habilidad de retratista del pintor, siguiendo los parámetros classicistas adquiridos a lo largo de su carrera. El retrato muestra con gran solemnidad al obispo, no ocultando su identidad física, reflejándose ya los años de los últimos años de su vida, por lo que muestra el rostro carnoso y la frente amplia, propio ya de su avanzada edad, aunque mostrando una mirada vigorosa que descubre la excepcional per-

²⁸ JORDAN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, «Crear artífices y luminados en el buen camino de el Arte: Los últimos discípulos españoles de Mengs», *Goya*, 340, 2012, p. 212.

²⁹ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, «El classicismo en los discípulos españoles de Mengs», p.104.

³⁰ NIETO MARQUEZ, Miguel Ángel, «El pintor Francisco Agustín y Obispo Don Antonio Caballero y Góngora. La Piedad del retablo del Sagrario de la parroquia de San Miguel, Córdoba (1795)», *Boletín de Arte*, noviembre, 2020. p. 163.

sonalidad que mantuvo hasta el final de su vida. Al igual que en la versión anterior, porta la medalla de la Orden de Carlos III, El retrato se dedicó al sobrino del obispo, Don Pedro Segovia, canónigo de la catedral, como así consta en la propia cartela que reposa sobre la mesa debajo del libro, y dice así: *A mi sobrino Don Pedro Segovia, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba.*

Como es habitual en este tipo de composiciones, se incluye una inscripción aludiendo al prelado, esta vez en letras latinas:

ME GENVIT PRIEGO, STUDIIS GRANATA CREAVIT/
CORDUBA, ME EXCEPT, MERIDA DEINDE TULIT/
SANCTA FIDES RAPVIT REGNUMQUE REBELLE
REDVXI/ HOC TENVI PRO CAROLUS IPSE DEDIT/
ADDIDIT ATQUE CRUCEM MAGNAM, TIBI UBI DENI-
QUE ME NUNC/ CORDUBA RESTIVIT SIS MIHI GRATAS
QVIES/, cuya transcripción sería: A mí me engendró Priego; Granada me crio para los estudios; Córdoba me recibió; Mérida me llevó después; Santa Fe me arrebató; reduje aquel reino rebelde; para esto fui enviado por el Rey Carlos, el cual me dió la Gran Cruz: Por último, yo a ti Córdoba me restituí. Sea aquí para mí grato el descanso.

Actualmente forma parte de la colección pictórica de la Universidad de Córdoba³¹.

El retrato correspondiente del Palacio Episcopal, es una variante del anterior, aunque es más irregular, como así lo menciona el académico, al carecer de mérito artístico, y está copiado sin duda del del Colegio de la Asunción, aunque en esta ocasión en el papel que porta en la mano aparece una dedicación a la Escuela de Dibujo que fundó, en la que aparece la inscripción: *Estatutos para la escuela de Bellas Artes*, subrayando así la identidad cultural del obispo, al impulsar la creación de una Academia de Dibujo que ayudara a la divulgación de las nuevas ideas estéticas ilustradas, siendo su labor reconocida por la propia Real Academia de San Fernando de Madrid, el 5 de agosto de 1792, lo

³¹ MORENO CUADRO, F. et al., Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Córdoba, Córdoba, UCO Press, 2016.

nombra académico de honor por su celo y amor a las Nobles Artes³². Una inscripción a modo de cartela, como es ya tradicional en la retratística dieciochesca, relata la identidad del retratado:

[...] El Excmo. e Ilustro. SR. D. Antonio Caballero y Góngora, Caballero Prelado, Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Obispo de Yucatán en América y después Arzobispo de Santa Fe de Bogotá en el nuevo Reino de Granada el cual pacificó y gobernó como Virrey, Gobernador y Capitán General y Presidente de su Real Audiencia, hasta que hecha renuncia de dichos empleos fue trasladado en el 1788 a esta silla de Córdoba, donde murió el 24 de marzo de 1796, Postulado Candidato de la S.Y.R. por N.C.M. el Sr. Carlos IV [...].

El retrato conservado en el Ayuntamiento de Priego de Córdoba quizás sea la versión menos elaborada por el pintor, siendo muy poca valorada por algunos críticos como es el caso del académico José María del Rey³³. El propio rostro de Don Antonio Caballero, así como la propia composición es menos lograda que las anteriores versiones, que incluso podríamos pensar que no fuera obra de Francisco Agustín Grande. Se realizó a instancia del propio Cabildo Municipal de Priego de Córdoba, constando en sus actas capitulares en fecha del 11 de marzo de 1794, que fuese realizado un retrato en homenaje del prelado para que se colocase en la Sala Capitular para que sirviera de perpetua memoria, en atención al donativo de alhajas que había hecho el propio obispo a su ciudad³⁴. La versión que presenta el retrato del obispo sigue el mismo modelo que los anteriores, sentado, portando la Cruz de la Orden de Carlos III, con una mano apoyada en uno de los brazos del sillón arzobispal y la otra apoyado sobre un libro.

En 1960 en la revista local *Adarve* publicaría un artículo referente a uno de los retratos más excepcionales del Obispo don Antonio Caballero y Góngora, titulándolo el retrato de Bayeu del Obispo Caballe-

³² RUIZ CARRASCO, Jesús María, «La figura de Antonio Caballero y Góngora y su labor como Arzobispo Obispo de Córdoba», *Hispana Sacra*, LXXII, 145, enero-junio 2020,

³³ DEL REY, José María, p. 75.

³⁴ PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, *La Purísima Concepción, Patrona de Priego*, Excmo. Ayuntamiento, Priego, 1960, p. 34.

ro, dando por hecho que el lienzo lo había realizado el pintor neoclásico Francisco Bayeu. Las monografías publicadas sobre Francisco Bayeu no lo incluye en el catálogo de este pintor³⁵, La referencia al pintor aparece en la propia carta que escribe Don Antonio Caballero y Góngora, como Obispo de Córdoba al Rector de su Colegio de San Bartolomé y Santiago de Granada, donando a la institución docente el retrato, como podemos comprobar textualmente en la carta, que aquí reproducimos:

[...] Muy Señor mío de mi mayor aprecio: Mi Visitador don Manuel de Espejo entregará a V. S. con esta un retrato mío que deseo se conserve en el Colegio, para memoria del afecto que profese a su Beca, que tuve el honor de vestir—El mérito de la pintura obra del célebre Bayeu primer pintor de Cámara del Rey y uno de nuestros excelentes Profesores he creído hará digno este cuadro de colocarse en una casa donde entre las facultades más serias, ha tenido siempre lugar el buen gusto. Pero sobre todo me animan a remitirlo las muchas honras que me ha dispensado ese ilustre cuerpo; a quien con esta ocasión espero asegure V. S. de mi gratitud igualmente quede mis deseos de ocuparme en su obsequio Dios Nuestro Señor guarde muchos años. —Priego y agosto 3 de 1794. — Besa la mano de V. S. su más afectísimo Capellán. —Antonio, arzobispo Obispo de Córdoba. Señor Rector del Real Colegio de San Bartolomé y Santiago. (Archivo del Real Colegio)³⁶ [...].

Lo considera también obra de Bayeu, aunque pudo el obispo ser retratado en alguno de sus viajes a la Corte, lo más probable es que el retrato se hiciera en Córdoba, en el propio palacio Episcopal o en la Escuela de Dibujo. Bayeu era íntimo amigo de Don Francisco Agustín Grande, pues ambos habían sido a un tiempo discípulos de Mengs,

³⁵ MORALES Y MARÍN, J.L., *Francisco Bayeu, vida y obra*, Zaragoza, Moncayo, 1995.

- *El arte de los Bayeu*, Expo 92 (Sevilla). Pabellón de Aragón, 1991. - *Los Bayeu*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Ibercaja, Obra Social y Cultural), 1979.

³⁶ *Don Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo Virrey de Nueva Granada*, Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba, Año III, enero a marzo, Núm.7, 1924, Imprenta La Comercial Córdoba, p. 113. Esta reproducida en *Revista Adarve*. Cfr. VALVERDE MADRID, J., *El retrato de Bayeu del Obispo Caballero*, núms. 430-431 de 25 diciembre 1960, pp. 1 y 15.

y vino a pasar alguna temporada en Córdoba; entonces retrató al Obispo. La atribución a la obra de Francisco Bayeu queda en entredicho si lo contemplamos con otros retratos del propio artista.

Sin ninguna duda estamos ante uno de los mejores retratos de todos los realizados como obispo de Córdoba, en la que el pintor lo ha querido representar con una solemnidad digna no solo de su dignidad eclesiástica, sino de su propia personalidad, en un momento en que tendría ya en torno a los setenta años. Aparece representado en traje de capisayos, con banda y cruz, sentado a medio cuerpo, girando el rostro mirando al espectador, dejando la visión de un lado de la cara, apreciándose la fisonomía del retratado, marcado por las facciones físicas propias de un hombre avejentado. La cartela de inscripción del prelado llena una parte del lienzo en la que reza así:

[...] El Excmo. e Ilmo. D. Ant. Caba. y Góngora, Obpo. de Chiapa y Yucatán, Arzop. d S. Fee de Bogotá en Ame. Cabd. Gran Cruz.d R. Disttin Orden Españ. de Carlos III Virrei GoberCap Gral. de dicho. Reino y Presud. de su Real Audien. Nat. d. de la V d. Priego vistio Bera de Theologo en este R. Coleg de los SS.AA. S.Barme. y Santiago año de 1736 la que eltubo por seis a, paso a el Ynsignede Sta. Cathalina en 1743. Fue Cappde S.M. en la Rla. Cap. de esta ciudad, lectoral dla Sta. Yg. d. Cordoba y últimamente Fue trasladado a el Obp. desta Sta. Yp. cuia silla ocupa. Granada, y octubre 1º de 1794 [...].

El arte del grabado experimenta un gran auge en el siglo XVIII y tal florecimiento tiene su reflejo en la imagen del grabador, que se muestra haciendo gala del nuevo estatus alcanzado, dando incluso lugar a un grupo de artistas vinculado a la corte, por lo que se convertiría en uno de las artes de la vanguardia en la Ilustración. El grabador más excepcional de todos ellos probablemente fue Manuel

Salvador Carmona, tuvo una formación inicial en Madrid con su tío el escultor Luis Salvador Carmona, asistiendo a las clases, siendo uno de los primeros pensionados en grabado por la Academia de San Fernando para estudiar en París, donde permanecerá hasta 1762, triunfando como grabador de reproducción y llega a alcanzar un gran prestigio. A su vuelta a España, comenzaría una carrera artística que culminaría con el nombramiento de Grabador de Cámara de S. M: del

Rey de Francia, y director en la Real Academia de San Fernando, convirtiéndose en uno de los mejores retratistas de finales del siglo XVIII, especialmente con las reproducciones de pinturas en grabados, como la que realizará para el monarca Carlos III, entre 1782 y 1783, a partir del retrato en lienzo de Antonio Rafael Mengs. Al igual que el monarca, algunos miembros de la nobleza, dignatarios eclesiásticos imitarían al monarca, por lo que se fueron realizando insignes grabados a partir de un retrato pictórico. En este contexto se incluye el grabado que realizaría en 1796 Manuel Salvador Carmina del retrato que había realizado a su vez Francisco Agustín Grande.

Se trata de una obra realizada en 1796 en la plenitud artística del autor, aunque si seguimos el estudio de Juan Carrete Parrondo ya en este momento estaría viviendo su ocaso como artista, más aún que es el único retrato realizado por el artista en este año³⁷. Se trata de una estampa realizada sobre papel verjurado, usando la técnica dulce, con aguafuerte y buril, utilizado en muchas ocasiones por Manuel Salvador Carmona. El modelo de la composición utilizado para el retrato del obispo cordobés podemos encontrarlo en el grabado del retrato de Don Juan Palafox y Mendoza, muerto en 1682, una de las figuras más excepcionales de la historia de la España del siglo XVII, grabado por Villafranca, con dibujo de Camilo, fechado hacia 1671. Se estructura por medio de un medallón central, ovalado, en el que se incluye el retrato del obispo propiamente dicho, mientras que alrededor se sitúan una serie de «empresas y jeroglíficos» que reflexionan sobre la vida y carácter del representado. Entre ellos podemos establecer una división, ya que en la parte inferior se localizan aquellos objetos que significan valores terrenales, mientras que en la superior méritos celestiales³⁸. Con la misma estructura se observa en el caso del retrato del obispo Don Antonio Caballero y Góngora, en la que Manuel Salvador Carmona inserta su esfinge en un medallón, colocando en la base los emblemas o jeroglíficos que emulan las virtudes y grandezas del personaje.

³⁷ CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado a buril en la España ilustrada. Manuel Salvador Carmona*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1989, pp. 187, n. 348.

³⁸ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Empresas y jeroglíficos en un retrato de Palafox*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 64, 1998, pp. 419-442. No es la única versión existente del Obispo Palafox en el ámbito del grabado, ya que se puede incluir otras como las realizadas por Juan Bernabé Palomino.

El retrato del obispo sigue el modelo utilizado por el pintor Francisco Agustín para las composiciones cordobesas, mostrando el excepcional retrato del obispo en su última etapa de su vida. Aparece representado a medio cuerpo, portando la cruz y de la orden de Carlos III, ocultando las manos tras el tondo en que está insertado el retrato. Curiosamente se ha obviado el recurso del cortinaje muy utilizado en el retrato barroco de los altos estamentos sociales. Un grupo de objetos alusivos a la vida del obispo completa la base de la composición, entre los que se encuentra el busto de un dios de la mitología clásica, que creemos que es Mercurio, portando el caduceo, que se identificaría con el dios símbolo de la astucia, la inteligencia, la práctica y la habilidad, además el protector de las actividades profesionales que requieren estas dotes. En torno al busto se incluiría un pincel con la paleta, un martillo y clavo, así como un compás, como símbolos de la pintura, escultura y arquitectura, alusivo a su vez de su identidad como mecenas del arte, creador de la Escuela de Dibujo de Córdoba, así como gran coleccionista y donante de obras de arte. Dos libros superpuestos hacen alusión a su propia biblioteca, una de las más importantes de la Córdoba ilustrada. La inclusión de un carcaj, un tambor y una corona con plumas recuerda su etapa de virrey en América, así como frutos de granadas. Unas banderolas y un cañón nos recuerdan su labor en el ámbito del ejército en su cargo de virrey en las Indias. Un amplio lazo enmarcaría la parte superior del óvalo, dotándola de una elegancia formal. Una inscripción en letras mayúsculas emula al retratado, que dice: EL EXC.MO S D. ANTONIO/ CABALLERO Y GÓNGORA, / VIRREY DEL NUEVO REYNO DE GRANADA, / ARZBPO, OBPO DE CORDOBA. A ello se le une la firma y fecha de la obra en los siguientes términos: *Pintado y dibuxado pr. D. Fra. Agustín. Grabado por D. Manl. Salvador Carmona. 1796.*

El grabado de Don Antonio Caballero y Góngora formaría parte de los seiscientos grabados que formaban parte de la colección de José María Cervelló (1947-2008), abogado, bibliófilo e historiador del arte, siendo en el año 2003 adquirido por el Museo del Prado, estando actualmente conservado en la Biblioteca Nacional. Existen otras dos versiones del grabado en su propia localidad natal de Priego de Córdoba, en la sacristía de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, prácticamente idéntico al de la Biblioteca Nacional, aunque en este caso no aparece firmado, aunque como precisa el académico la

propia moldura impide verlo. Existe otra versión en una colección particular.

Con motivo del Segundo Centenario de la muerte de Don Antonio Caballero y Góngora se celebraría durante los días 22, 23 y 24 de mayo de 1923 en su pueblo natal, Priego de Córdoba, un gran número de actos festivos en honor al prelado, a las que se sumó todo el pueblo y a la vez las autoridades provinciales, tanto civiles como militares y eclesiásticos. Las crónicas periodísticas dejarían constancia de la participación que tuvo todo el pueblo, se engalanarían las calles del pueblo, se descubrieron las lápidas que daría nombre del Obispo Caballero a la antigua calle de la Acequia, Paseo de Colombia al del Adarve, la que señalaría la casa en que nació en la calle de San Luís, y por último a descubrir el busto del insigne prelado, obra en bronce por el famoso Escultor Coullaut Valera³⁹.

El busto se situaría en una de los espacios públicos más importante de Priego de Córdoba, realizado en 1898 por Ramón J. Linares, titular de la notaría de Carcabuey con residencia en Priego desde 1864 hasta 1888 y desde ese año regentó la notaría de Priego hasta su muerte, ocurrida de forma repentina el 30 de octubre de 1907, y que con su propio nombre se realizaría un excepcional paseo público. Sería en 1923, con la celebración del segundo centenario del Obispo Caballero y Góngora, se remodelaría el paseo, cambiándose el nombre de Paseo del Adarve por el de Paseo de Colombia, descubriéndose la lápida el 24 de mayo, colocando como foco espacial una fuente, hoy en la plaza de Santa Ana, con el busto de Coullant Valera⁴⁰. El busto tuvo que sufrir el desatino por parte de la corporación municipal de 1958 por colocar la Feria en el propio paseo, por lo que se ocultaba para no sufrir desperfectos, lo que daría lugar a un poema que escribiría Morénico, referente al retrato del obispo:

¡De momento me acordé! de la estatua del Obispo.! ¡El probe, qué malos ratos! le dan estos señóricos.! ¡Este año lo han tapao! con un techo de cañizo; con la zayuela liao! y dos orzas de chorizo⁴¹.

³⁹ AGUILERA AGUILERA, Antonio, ADARVE, 11 de septiembre de 1960, p. 4.

⁴⁰ FORCADA, Miguel, El Paseo de Colombia, ADARVE, Num. 439, 15 de septiembre de 1994, p. 4.

⁴¹ FORCADA, Miguel, 1994, p. 6.

El busto correspondiente se incluye en la amplia nómina de la obra monumental que Lorenzo Coullant Valera realizara a lo largo de su carrera artística, perteneciente a su etapa final como escultor. El obispo aparece representado a medio cuerpo, siguiendo el modelo de los retratos que se habían realizado del prelado en el siglo XVIII por el pintor, portando la medalla de la orden de Carlos III.

			Datos técnicos	
Galería Capitul- ar de los Obispos de Yucatán. Catedral de San Idelfon- so de Mérida (Yucatán).	Anónimo	Hacia el año 1763, según la inscrip- ción que contiene el cuadro.	Óleo sobre lienzo	
Sacristía Ma- yor de la Catedral Primada de Bogotá,	Anónimo	Hacia el año		
Museo del Arte Colonial Bogotá, Co- lombia	Pablo Antonio García		Óleo sobre tela. 126 XC 94 cm.	

<p>Catedral Basílica de la Inmaculada Concepción de Bogotá Bogotá, Colombia</p>	<p>Anónimo</p>	<p>Hacia el año</p>		
<p>Biblioteca Luis Angel Arango</p>	<p>Anónimo</p>	<p>1782</p>		
<p>Colegio de San Bartolomé y Santiago de Granada</p>	<p>Francisco Bayeu ¿?</p>	<p>Fechado. 1794</p>	<p>Lienzo al óleo 1'50 X 1'25 cm.</p>	
<p>Ayuntamiento de Priego de Córdoba</p>	<p>Francisco Agustín Grande ¿?</p>		<p>Oleo sobre lienzo</p>	
<p>Colegio de la Asunción (Córdoba). Actualmente en la Universidad de Córdoba.</p>	<p>Francisco Agustín Grande</p>		<p>Oleo sobre lienzo</p>	

<p>Museo Diocesano de Córdoba</p>	<p>Francisco Agustín Grande</p>		<p>Oleo sobre lienzo</p>	
<p>Biblioteca Nacional (Madrid).</p>	<p>Manuel Salvador Carmona (Grabado) sobre una obra original de Francisco Agustín</p>	<p>1796</p>	<p>Talla dulce: aguafuerte y buril sobre papel verjurado, 408 x 299 mm. Ancho huella de la lámina: 239 mm; Alto huella de la lámina: 333 mm.</p>	
<p>Paseo de Colombia, Priego de Córdoba</p>	<p>Lorenzo Coullant Varela</p>	<p>1923</p>		

Bibliografía

- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Empresas y jeroglíficos en un retrato de Palafox*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 64, 1998.
- ANDUEZA UNANUA, Pilar, La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México) Anales Anuales de Investigaciones Estéticas, Vol.34, 2012, n. 100.
- CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado a buril en la España ilustrada. Manuel Salvador Carmona*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1989, pp. 187, n. 348.
- CARRILLO Y ANCONA, Crescencio, El obispado de Yucatán: 1677-1887, Historia de su Fundación y sus Obispos desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, Mérida de Yucatán, 1895, Tomo 2, febrero, 1979.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, *Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)* NORBA, Revista de Arte, ISSN 0213-2214, vol. XXXVIII (2018) / 9-27.
- ENGEL Emily A., Official Portraiture and Authority in Late-Colonial Lima and Buenos Aires Dieciocho: Hispanic enlightenment, Vol. 33, Nº 1, 2010.
- FORCADA, Miguel, El Paseo de Colombia, ADARVE, Num.439, 15 de septiembre de 1994.
- GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás, *Vida y obra de Don Antonio Caballero y Góngora*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1989.
- HERREROS MOYA, Gonzalo J. Heráldica, sociedad y patrimonio. Los obispos de Córdoba, su origen social y escudos de armas (siglos XIII-XXI), Universidad de Córdoba, 2020.
- IBAÑEZ Pedro, Crónicas de Bogotá Tomo II. p. 42.
- JARAMILLO DE ANDRADE Y CONTRERAS, Alonso, *Breve mirada a la emblemática de tres retratos del Virreinato de la Nueva Granada*, Hidalguía, Año LXVII, 2020, Num.384.
- JORDAN DE URRIÉS Y DE LA COLINA, Javier, «Crear artífices y iluminados en el buen camino del Arte»: Los últimos discípulos españoles de Mengs, Goya, 340, 2012, MAQUEDA ABREU, Consuelo El virreinato de Nueva Granada 1717-1780. Estudio institucional. Ciudad Real: Ediciones Puertollano, 2007.

- MARTINEZ ROJAS, Francisco Juan, La galería de retratos de los obispos de Jaén, *Memoria Ecclesiae*, 30, 2007.
- MORALES Y MARÍN, J.L., *El arte de los Bayeu*, Expo 92 (Sevilla). Pabellón de Aragón, 1991. - *Los Bayeu*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Ibercaja, Obra Social y Cultural), 1979.
- _____ *Francisco Bayeu, vida y obra*, Zaragoza, Moncayo, 1995.
- MORENO CUADRO, F. et al., Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Córdoba, Córdoba, UCO Press, 2016.
- NIETO MARQUEZ, Miguel Ángel, El pintor Francisco Agustín y Obispo Don Antonio Caballero y Góngora. La Piedad del retablo del Sagrario de la parroquia de San Miguel, Córdoba (1795), *Boletín de Arte*, noviembre, 2020.
- PANDURO Iván, Romero-Sánchez, Guadalupe, Nueva Granada y sus virreyes: un solio falto de ornato, *Temas americanistas*, Número 46, junio 2021.
- PASCACIO GUILLÉN, Bertha, «Para que conste cuando convenga: la cultura material de Antonio Caballero y Góngora a través de sus primeros inventarios (1776-1777)», *Fronteras de la Historia*, vol. 28, núm. 2, pp. 276-309, 2023, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- PELAEZ DEL ROSAL, Manuel, La Purísima Concepción, Patrona de Priego, Excmo. Ayuntamiento, Priego, 1960.
- PÉREZ AYALA, José Manuel, Antonio Caballero y Góngora Imprenta Municipal, Bogotá, 1951.
- REY DIAZ, José, D. Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo-Virrey de Nueva Granada (i), en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, 4 (1923).
- _____ D. Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo-Virrey de Nueva Granada (ii), en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, 5 (1923). RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada La mirada del virrey: iconografía del poder de Nueva España, 2006.
- RUIZ CARRASCO, Jesús María, «La figura de Antonio Caballero y Góngora y su labor como «arzobispo obispo de Córdoba»», *Hispania Sacra*, vol. 72, n° 145, 2020
- URIBE RESTREPO, Fernando, *Joaquín Gutiérrez, el "pintor de los virreyes": Expresión del estilo rococó en la Nueva Granada*, *Credencial Historia*, 138, 2022.

Antonio Caballero y Góngora fue un experto en la promoción de una ilustración con ese preciso contenido político de utilizar al Estado como instrumento para promover la prosperidad económica mediante la introducción de la tecnología. Las nuevas técnicas y las aplicaciones prácticas de la ciencia utilizadas a fin del siglo XVIII en Nueva Granada, fomentadas por la Sociedad Económica de Amigos del País fundada en Mompox, se expresaron en la Expedición Botánica y en los programas de reforma de la educación superior, valorando en particular las matemáticas y la física

GARCÍA-ABÁSULO GONZÁLEZ, Antonio, «Antonio Caballero y Góngora, Arzobispo-Virrey de Nueva Granada. El gobernante más coherente y eficaz de Carlos III», en ARANDA DONCEL, J., COSANO MOYANO, J. y PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coords.), *Actas del Congreso Internacional “El Arzobispo de Santa Fe, Virrey de Nueva Granada y obispo de Córdoba, Don Antonio Caballero y Góngora y su época”*, Córdoba, 2024, p. 46.

